

دراسة الرواية

الكذب الرومانتيكي والحقيقة الروائية
قراءة النصوص القصصية .
الفضاء ... الزمن .
المروى عليه .
وضعية السارد .

إشكالية الزمن في النص السردي .
السارد في رواية الوجوه البيضاء .
الموت والخلم في علم بهاء طاهر .

تفاعل الثقافات .

يوزيف شايينا في القاهرة .

من البلدة الأولى إلى البلدة الأخرى .
الزمن الآخر بين التاريخ واللغة .

دراسات

أنا
نقدية

رؤى نقدية

روايات
ونصوص

مباحثات

العدد

العدد

العدد

١٩٩٢

فصول

مجلة النقد الأدبي

المجلد

الثاني عشر

العدد الثاني

سنة

١٩٩٢



دراسة الرواية



تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب

رئيس مجلس الإدارة: سمير سرهان

رئيس التحرير: جابر منصور

نائب رئيس التحرير: هدى وصفي

الإخراج الفني: سعيد السيري

التحرير: هازم شماته

حسين حمودة

وليد منير

مكتبات: أمال صلاح

فاطمة قنديل

علي مفيدي

فصول
مجلة جند الوطن



مركز تحقيق وتطوير علوم إرسودي

● **الأسعار في البلاد العربية :**

الكويت دينار وربع - السعودية ٢٠ ريال - سوريا ١٠٠ ليرة - المغرب ٦٠ درهم - سلطنة عمان ٢٠٠ بيرة - العراق دينار ونصف - لبنان ٢٠٠٠ ليرة - البحرين ٢٠٠٠ فلس - الجمهورية البسيطة ٧٥ ريال - الأردن ١٥٠٠ فلس - قطر ٢٠ ريال - غزة ٢٠٠ سنت - تونس ٤٠٠٠ مليم - الإمارات ٢٠ درهم - السودان ٥٠ جنيه - الجزائر ٢١ دينار - ليبيا دينار وربع .

● **الاشتراكات من الداخل**

لخم سنة (أربعة أعداد) ٥٠٠ قرشا + مصاريف البريد ١٥٠ قرشا ، ترسل الاشتراكات بحالة بريدية حكومية .

● **الاشتراكات من الخارج :**

لخم سنة (أربعة أعداد) ١٥٠ دولاراً للأفراد - ٢٤ دولاراً للهيئات - مصاف إليها مصاريف البريد 1 البلاد العربية - ما يعادل ٦ دولارات 1 أمريكا وأوروبا - ١٦ دولاراً .

● **ترسل الاشتراكات على العنوان التالي :**

مجلة : لوصول : اللجنة المصرية العامة للكتاب - شارع كورنيش النيل - بولاق - القاهرة ج . م . ع .
تليفون المجلة : ٧٧٥٠٠٠ - ٧٧٥١٠٩ - ٧٧٥٢٢٨ - ٧٦٥٤٣٦ - فاكس : ٧٥٤٢١٣

● **الإعلانات : ينشر عليها مع إدارة المجلة أو مندوبيها المعتمدين .**

١٥٠ قرشاً

دراسة الرواية

● في هذا العدد :

كتابخانه

ادب



● مفتاح

— الكذب الرومانتيكي والحقيقة الروائية

(الرغبة المثلة) مركز بحوث وآراء علوم ادب

— مقدمة إلى مشكلات علم اجتماع الرواية.

— قراءة النصوص القصصية.

— الفضاء — الزمن .. اقتراب سوسيولوجي.

— مقدمة لدراسة المروي عليه.

— وضعية السارد في الرواية المعاصرة.

— رواية الرواية التأريخية — نسبية الماضي

— الاتجاهات الجديدة في رواية أمريكا اللاتينية

● افاق نقدية

— إشكالية الزمن في النص السردى

— السارد في رواية (الوجوه البيضاء)

— الموت والحلم في عالم بهاء طاهر

— سمير أمين ويحيى الطاهر:

حكايات عن صراع الشرق والغرب

رئيس التحرير

رئيس تحرير

لوسيان جولدمان

كارلهاينز ستيرل

كانديدو بيريث جاييجو

جيرالد برنس

نيودور أدورنو

ليندا هتشيون

جيمس هيجنز

عبد العالي بوطيب

عبد الفتاح الحجمري

شاكر عبد الحميد

حسام أبو العلا

المجلد
الثاني عشر
العدد الثاني

سبتمبر ١٩٩٣

دراسة الرواية

● رؤى نقدية

— تفاعل الثقافات

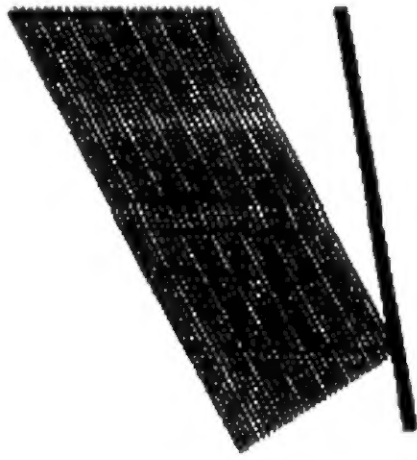
٢١٧ نزلستان نودوروف

● حوار ونصوص

- يوزيف شايينا فنان المسرح البولندي
 - حوار مع الفنان البولندي يوزيف شايينا
 - يوزيف شايينا يتحدث عن المسرح
- ٢٣٣ هناء عبد الفتاح
- ٢٣٦ هدى رضى
- ٢٤٤ يوزيف شايينا

● متابعات

- من البلدة الأولى إلى البلدة الأخرى
 - حوارات ليلية .. حول رواية هانف المغيث
 - (الزمن الآخر) بين التاريخ واللغة
 - مرادة المستحيل وقصد القيمة
 - قراءة في نص بذر الذهب
 - جماليات التشكيل الزماني والمكاني
 - لرواية (الحواف)
 - استراتيجيات السحرة في رواية (إملشيل)
 - الاغتراب في رواية محمود حنفى
 - المنهورة .. جدل الآخر وغلبة التراث
- ٢٥٩ أحمد درويش
- ٢٦٩ يوسف زيدان
- ٢٨٢ عبد العزيز موافى
- ٢٩٤ السيد فاروق رزق
- ٣٠٢ إبراهيم نمر موسى
- ٣١٧ عبد النبى ذاك
- ٣٢٥ محمد زكريا عنانى
- ٣٣٧ محمد قطب



مفتتح

يفرض علينا عالم الرواية نفسه مرة أخرى . خصصنا له العددان السابقين (في جزئين) ، وها هو يصبر على أن يشغلنا هذا العدد . ويبدو أننا يمكن أن نخصص المجلة بأسرها لدراسات الرواية ، لو استجبنا إلى غواية هذا العالم الفاتن في تنوعه ، الأسر في قدرته على التقاط النغمة الماثرة لعصرنا . وكل ما حولنا يؤكد هذه الغواية : التصاعد الكمي والكيفي في عدد الروايات ، الإقبال على قراءتها والتأثر بها ، اجتذابها للجهد النقدي المعاصر ، حماسة النقاد في الكتابة عنها ، استقبال قراء المجلة للعددان الخاصين بزمان الرواية . وكان علينا أن نستسلم في هذا العدد ، ونخصصه لدراسات الرواية التي يهتم القارئ الاطلاع عليها .

مركز تحقيق وتطوير علوم رسيدي

ولقد راعينا في اختيار هذه الدراسات جانب الترجمة ، تقديراً للدور الذي تقوم به في إثراء الوعي النقدي ، وإتاحة للأصوات الأخرى في نقد الرواية . والبداية تقليدية بمعنى من المعاني ، فالدراسة الاستهلاكية ، في هذا العدد ، ليست من الدراسات المعاصرة تماماً ، إنها قديمة نسبياً ، لكنها تنطوي على قيمة تحليلية تجعل منها مفتتحة لما غدا متحمساً لاجتاهها . وبعد الدراسة الاستهلاكية تأتي دراسة لوسيان جولدمان . وقد أصبح صوته من الأصوات المألوفة ، بل أصبح عدد لافيت من الدارسين ينظرون إلى نظريته في الرواية بوصفها نظرية تقليدية . تصوروا ! لوسيان جولدمان دخل دائرة التقليدية في سنوات معدودة . حينما صدر العدد الأول من « فصول » كان صوت لوسيان جولدمان جديداً تماماً ، وكانت الحماسة له غامرة . اختلفت الصورة بعد إحدى عشرة سنة من صدور العدد الأول للمجلة . والدلالة على ذلك لافتة . إنها تؤكد تدفق الإنتاج النقدي في العالم الذي نعيشه ، وتسارع إيقاع الدرس الأدبي الذي لا يرحم من لا يتابعه بالاندفاع التي تميز تسارع هذا الإيقاع . ومن لوسيان جولدمان إلى نظرية القراءة والاستقبال ، ودراسة الزمن ، والمروى عليه ، ووضعية السارد . وتقرب الدراسات المترجمة في العدد تدريجياً من ما بعد الحداثة ، عبر الحداثة التي قاربها أدورنو لتدخل عالم الحداثة في رواية أمريكا اللاتينية وقبلها عالم ما بعد الحداثة .

هذا الجانب المترجم يتوازن مع المتابعات التي هي دراسات عربية لإبداعنا . بدأنا بالترجمة ، في هذا العدد ، واختتمنا بالدراسات العربية . كأننا كنا نريد أن نصوغ نسقاً دائرياً يفضي أوله إلى آخره ، وآخره إلى

أوله في الوقت نفسه . وإذا تابعنا حركة هذا النسق ورددنا عجز مقالات العدد على صدرها ، كما يقول البلاغيون القدماء ، اكتشفنا البعد الإنساني لمشكلات الرواية . ما يتحدث عنه دارسو الرواية الأجنبية لا يختلف عن الذى يؤرق دارسى الرواية العربية . هناك الاختلافات الكمية ، الخصوصية ، الصيغ المختلفة ، ولكن تحت ذلك كله يكمن ما يرد التكرار إلى وحدة ، والتباين إلى تشابه ، على مستوى الأسئلة الجذرية منهجاً ورؤية فى آن .

ولكى لا يغدو العدد ناكبداً لوحدة قاسية ، صارمة ، تأتى الأبواب المتوسطة بمزيد من التنوع . « رؤية نقدية » باب جديد نستهل به أفق هذا التنوع .

وينقلنا باب « حوار ونصوص » إلى تعريف متميز بالمبدع المسرحى يوسف شهاب الذى كان له إسهامه فى مسرح « الهناجر » بالقاهرة ، وكان الحوار معه مثمراً واللقاء به خصباً فى « الورشة » التى قادها فى هذا المسرح .

هذا التنوع المضاف قصدنا به أن نواجه غواية الرواية ، فى ابتلاع صفحات العدد كله ، وصفحات المجلة بأسرها .

ولكن هل نستطيع أن نقاوم هذه الغواية نهائياً ؟ سنترك الرواية إلى غيرها من الأنواع الأدبية فى العدد القادم . ولكننا سنسمح لمتابعيها بالحضور ، فهى فن لا يمكن غيابه .

لكن لابد أن نسجل توضيحاً ضرورياً فى النهاية ، وهو أن إلحاحنا على أننا نعيش فى زمن الرواية لا يعنى التقليل من فن الشعر ، أو من أى فن آخر ، ولا يعنى أن الرواية قد صارت هى « الفن » الذى يحتل الدرجة العليا فى سلم القيمة . لم نقصد إلى هذا . ولا نههدف إليه أو نعيه . كل ما نقصد إليه هو تسجيل الدور الحيوى الذى تلعبه الرواية على مستوى الإبداع والتذوق ، وما نعيه هو أن نلفت الانتباه إلى هذا الدور ، وما نههدف إليه هو دراسته والكشف عنه .

ولعلنا نكون قد نجحنا فى بعض ما أردنا ، فهناك أصداء متعددة لما أبرزه العدد الخاص بما أسميناه « زمن الرواية » ، ونرجو أن تتكاتف هذه الأصداء مع هذا العدد الذى خصصناه للمزيد من « دراسة الرواية »

رئيس التحرير

الكذب الرومانتيكى والحقيقة الروائية (الرغبة المثلية) *

رينيه جيرار

«أريد أن تعرف ، صانشو، أن «أماديس» الغال^(١) الشهير ، كان أحد ،
الفرسان الجوالين الممتازين ، بل ماذا أقول ، أحد الممتازين ، يجب القول
إنه الوحيد الأول والفريد وأستاذ كل الذين ظهروا فى هذا العالم
وسيدهم... أقول ، عندما يريد رسام ما أن يصبح مشهورا فى فنه عليه أن
يقلد اللوحات الأصلية للأستاذة الممتازين الذين يعرفهم .

وهذه القاعدة نفسها تصدق على معظم المهن والحرف المهمة التى
تستخدم فى زخرفة الجمهوريات .

وهذا ما يجب أن يفعله ويفعل من أراد أن يحوز صفتى «حذر»
و«صبور» مقلداً «عوليس» الذى رسم لنا هوميروس ، بشخصه وبأعماله ،
صورة حية للحذر والصبر ، كما فعل فرجيل مع شخص «إني» حين أظهر
لنا قيمة ولد تقي وحكمة ضابط شجاع ذى كلمة مسموعة . وهو لم
يرسمهما ولم يكشفهما كما كانا ، ولكن كما يجب أن يكونا ليتخذا
مثالا للفضيلة فى القرون الآتية ، وبالمثل ، كان «أماديس» شمال الفرسان
الشجعان والعشاق ونجمهم وشمسهم ، ويجب أن نقلده نحن الذين نكافح
تحت راية الحب والفروسية . هكذا ، إذن ، اعتبر يا صديقى صانشو أن
الفراس الجوال الذى سيقبله أحسن تقليد ، سيكون أقرب إلى الكمال فى
الفروسية^(٢) .

* الفصل الأول من كتاب (الكذب الرومانتيكى والحقيقة الروائية) لرينيه جيرار René Girard قام
بترجمته : إدريس النافورى .

هو الذى أوحى إليه بها . والإحياء هنا شفوى ، وليس أدبيا مطلقا . وهذا اختلاف لا أهمية له . فهذه الرغبات الجديدة تكون مثلثا جديدا تمثل قمته كل من الجزيرة الأسطورية ، ودون كيشوت ، وسانشو . ودون كيشوت هو وسيط صانشو ، ومفعول الرغبة المثلثة هو نفسه عند الشخصيتين (فحالما يبدأ الإحساس بتأثير الوسيط بضيق معنى الواقع ويصاب الحكم عليه بالشلل) . وبما أن تأثير الوسيط أكثر عمقا وثباتا فى حالة دون كيشوت مما هو عليه فى حالة صانشو ، فإن القراء الرومانتيكيين لم يلحظوا أبدا فى الرواية سوى التعارض بين دون كيشوت المثالى ، وبين الواقعى صانشو . إن هذا التعارض حقيقى ، ولكنه ثانوى ، ولا ينبغى أن ينسبنا التشابهات القائمة بين هاتين الشخصيتين . إن حب الفروسية يحدد رغبة بحسب الآخر ، تتعارض مع الرغبة بحسب الذات التى يتباهى كثيرون منا بامتلاكها . إن دون كيشوت وسانشو يستعبران من الآخر رغباتهما بحركة جوهرية وأصيلة لدرجة أنها تختلط لدهبهما ، تماما ، بإرادة كونهما هما ذاتهما .

سيقال إن أماديس شخصية خرافية ، ما فى ذلك شك ، ولكن مؤلف الخرافة ليس هو دون كيشوت ، فالوسيط خيالى ، والوساطة ليست كذلك . يوجد وراء رغبات البطل إحياء طرف آخر : المبدع أماديس مؤلف روايات الفروسية . إن أعمال سرفانتيس تأمل طويل فى التأثير السبى الذى يمكن أن تمارسه على بعضها بعضا العقليات الأكثر استقرارا ، ذلك أن دون كيشوت ، إذا غضطنا الطرف عن فروسيته ، يفكر فى كل شئ بتعقل شديد ، وكتابه المفضلون ليسوا حمقى أبدا ، فهم لا يأخذون حكاياتهم مأخذ الجد .

إن الوهم ثمرة زواج غريب بين وعيين صافيين . وقد ضاعف أدب الفروسية الذى ازداد انتشارا منذ اختراع الطباعة ، بكيفية خارقة ، من حظوظ هذه الاتحادات المتشابهة .

لقد تنازل دون كيشوت ، لصالح أماديس ، عن امتياز جوهرى فى الإنسان ، فهو لم يعد يختار الأشياء التى يرغب فيها ، أماديس هو الذى يجب أن يختار له ، فالمرید يتهاافت على الأشياء التى يعينها أو يتظاهر بتعيينها له نموذج كل فروسية ، وسوف نسمى هذا النموذج : وسيط الرغبة . ووجود الفروسية هو محاكاة (تقليد) لأماديس بالمعنى الذى يكون فيه المسيحى محاكاة للسيد المسيح . وفى معظم الأعمال التخيلية ترغب الشخصوس ببساطة أكثر من دون كيشوت ، إذ ليس هناك من وسيط ، هناك فقط الذات والموضوع . وإذا لم تكن «طبيعة» الشئ المثير كافية لإبراز الرغبة يتم الالتفاف إلى الذات المثارة ، بادعاء دراسة «نفسيتها» (أو بالتمحك فى «حريتها») . ولكن الرغبة دائما عفوية ، ويمكن تمثيلها دوما بخط مستقيم يربط الذات بالموضوع . إن الخط المستقيم حاضر فى رغبة دون كيشوت ، ولكنه ليس الأساس ، ففوق هذا الخط يوجد الوسيط الذى يشع فى أن نحو الذات ونحو الموضوع . إن الاستمارة الفضائية التى نعبّر عن هذه العلاقة الثلاثية هى المثلث طبعا . إن الموضوع يتغير مع كل مغامرة ، ولكن المثلث باق . والصحن ذو اللحية أو كراكيز السيد بيار يعوضان طواحين الهواء ، أما أماديس فهو بالمقابل حاضر هناك دوماً . إن دون كيشوت فى رواية سرفانتيس هو الضحية المثلى للرغبة المثلثة ، ولكنه أبعد من أن يكون الضحية الوحيدة . والشخصية المهدة بعده هى التابع أو الخادم صانشوبانشا .

إن بعض رغبات صانشو^(*) Sancho Pancha ليست مقلدة ، مثل تلك التى تثيرها ، مثلا ، رؤية قطعة من الجبن ، أو زق خمر . غير أن لسانشو طموحات أخرى غير الرغبة فى ملء معدته ، فقد كان يحلم منذ أن لازم دون كيشوت «بجزيرة» يكون هو حاكمها ، ويتوق إلى الحصول على لقب دوق لابلنته ، وهذه الرغبات لم تأت نلقائيا للإنسان البسيط الذى هو صانشو ، فدون كيشوت

* صديق دون كيشوت ومريده وتابعه ، فى رواية سرفانتيس .

أمام المرأة ، فهو يقلد الأحبار القدامى المحترمين الذين يخشى ألا يشبههم كثيرا . والتاريخ ليس هنا سوى شكل من الأدب ، فهو يوحى لكل هذه الشخصيات الستندالية بمشاعر ، بل برغبات ، لا تحسها تلقائيا . ففي الوقت الذي بدأ جوليان في خدمة « آل رينال » أخذ يستعير من اعترافات روسو الرغبة في الأكل على مائدة أسياده بدل مائدة الخدم .

ويطلق ستانندال اسم الفرور على كل أشكال النقل « و » المحاكاة . فالفرور لا يستطيع أن يستمد رغبانه من قرارة ذاته ، إنه يستعيرها من الأغيار ، فالفرور هو إذن أخ لدون كيشوت وإيما بوفاري . وهكذا نعثر ، لدى ستانندال ، على الرغبة المثلثة في الصفحات الأولى من (الأحمر والأسود) ، تتجول في منطقة (فرهار) برفقة عمدة المدينة وزوجته (٥) . يمر السيد رينال بجلال ولكن بقلق ، بين جدران مؤسسته فهو يرغب في أن يجعل جوليان سوريل مربى ولديه . ولم تكن هذه الرغبة بطلب من ابنه ولا حبا في المعرفة . إن رغبته ليست تلقائية . وهذا الحوار بين الزوجين يكشف لنا عن قرب آليتها :

« - ليس للسيد فالينود مرب لأبنائه .

- يستطيع أن ينتزع منا هذا . »

إن فالينود هو أكبر تروى في المنطقة . وهو كذلك الأكثر تأثيرا بعد السيد رينال نفسه . وعمدة « فرير » يضع دائما صورة منافسه نصب عينيه في أثناء مفاوضاته مع الأب سوريل . فقد قدم له اقتراحات إيجانية ، ولكن الفلاح الماكر اخترع جوابا عبقريا ، « سمحنا الحصول على عروض أفضل في مكان آخر » . وعليه ، فقد اقتنع السيد رينال تماما ، هذه المرة ، بأن السيد فالينود يرغب في استخدام جوليان ، وأخذت رغبته تتضاعف ، إن الثمن المتزايد دوما ، الذي أصبح المشتري مستعدا لأدائه ، يقاس بالرغبة الخيالية التي ينسبها لمنافسه ، فهناك إذن ،

ونعثر على الرغبة تبعا لآخر ، وعلى وظيفة الأدب « المانوية » في روايات فلوير . إن « إيما بوفاري » ترغب عبر البطلات الرومانتيكيات اللاتي تمتلئ بهن مخيلتها . لقد حطمت فيها الكتب الرديئة التي التهمتها خلال مراقبتها ، كل تلقائية . وعلينا أن نبحث عن تحديد هذه « البوفارية » عند جيل دوجولتي (٦) الذي اكتشفها في جميع شخصيات فلوير تقريبا .

« إن الجهل ، واللاتماسك ، وغياب رد الفعل الفردي ، لهن سمات مشتركة تبدو كأنها تؤهلها (الشخصيات) للانصياع لإيحاءات الوسط الخارجي في غياب إيحاء ذاتي صادر عن الداخل . »

ويلاحظ جولتي ، كذلك ، في المقالة الشهيرة نفسها ، أن شخصيات فلوير ، لكي تصل إلى أهدافها المتمثلة في كونها :

« تصور نفسها على ما هي عليه ، فإنها تقترح لنفسها « نموذجا » وتقلد الشخصية التي قررت أن تكون في كل ما يمكن تقليده ، الخارج كله والمظهر كله والحركة والأداء واللباس أيضا . »

إن مظاهر التقليد الخارجية أكثر وضوحا . ولكن علينا أن نتذكر على الخصوص أن شخصيات سيرفانتيس وفلوير تقلد أو تعتقد أنها تقلد رغبات « النماذج » التي اختارتها لنفسها بحرية .

وهناك رواية ثالثة ، ستانندال ، يلح كذلك على دور الإيحاء والمحاكاة في شخصيات أبطاله ، فماتيلدي لا مول تستقي نماذجها من تاريخ أسرتها ، وجوليان سوريل (٧) يقلد نابليون . وتأتي ذكرى (القديسة هيلين) ونشرات الجيش الكبير لتعوض روايات الفروسية والهوس الرومانسي . وأمير (بارما) يقلد لويس الرابع عشر ، وأسقف « آجد » الشاب يتمرن على تقديم البركة

الشيء أو يمكن أن يرغب فيه. بل إن هذه الرغبة ذاتها ، الحقيقية أو المفترضة، هي التي تجعل الشيء مرغوبا فيه، رغبة محدودة في نظر الذات. إن الوساطة تولد رغبة ثانية مشابهة تماما لرغبة الوسيط، وهذا يعني أننا دوما أمام رغبتين متنافستين. والوسيط لا يستطيع أبدا أن يقوم بدور النموذج دون أن يلعب كذلك أو يتظاهر بلمعب دور العائق مثل الحارس الشرس في حكاية كافكا، حيث يرشد النموذج مرهده إلى باب الفردوس ويمنعه من دخوله بجملة واحدة، فلا يبنى أن نعجب إذا لاحظنا أن السيد رينال يلقى على فالبينود نظرات جد محتلفة عن تلك التي يرفعهها دون كيشوت نحو أماديس .

عند سرفانتيس يتبوأ الوسيط عرشه في سماء منيعة، وينقل إلى تابعه الوفي قليلا من صفائه. وعند ستاندال ينزل هذا الوسيط نفسه إلى الأرض. والتميز بوضوح بين نمطى العلاقة هذين ؛ بين الوسيط والذات، يعنى الاعتراف بالفارق الروحي الشاسع الذى يفصل دون كيشوت عن المفرورين الأكثر خسة بين شخصيات ستاندال .

ولا يمكن أن تستوقفنا صورة المثلث بشكل مستمر إلا إذا أتاحت هذا التمييز ، ومكنتنا من قياس هذا الفارق فى لحة واحدة. ومن أجل بلوغ هذا الهدف المزدوج يكفى أن نعمل على تغيير المسافة التى تفصل، داخل المثلث، بين الوسيط والذات الراغبة. إن هذه المسافة أكبر طبعاً عند سرفانتيس، فليس هناك أى اتصال ممكن بين دون كيشوت وأماديس الخرافى. ولا تبعد بوفارى كثيراً عن وسطها الباريسى، فحكايات المسافرين، والصحافة، تصل إلى يونغويل تنقل آخر تقليمات العاصمة. ونقترب «إيما» من الوسيط خلال الحفلة الراقصة التى أقامها آل ثوبيسار، فقد زارت قديس القديسين، وأخذت تتأمل معبودها وجها لوجه، ولكن هذا التقارب سيبقى عابراً ، فلن تتمكن إيما بوفارى أبداً

بالفعل، تقليد لهذه الرغبة الخيالية. بل إنه تقليد جد دقيق طالما أن كل شيء فى الرغبة المقلدة، حتى فى درجة حميتها، يتوقف على الرغبة المتخذة نموذجا. وفى نهاية الرواية يحاول جوليان كسب « ما تيلدى لامول» وبلجاً، بناء على نصائح الغندور «كورازوف» المتحذلق، إلى حيلة أبهى نفسها: يغازل مشيرة «دوفيرفاكى» لإيقاظ رغبة هذه المرأة وعرضها على «ماتيلد» أمام الملأ من أجل أن يوحى لها بتقليدها. فقليل من الماء يكفى لتهيئة مضخة، وقليل من الرغبة يكفى لإثارة الرغبة فى الذات المفرورة.

ينفذ جوليان سوريل مخططه، ويتم كل شيء وفق توقعاته. فالاهتمام الذى توليه إيما المشيرة يوقف رغبة ماتيلد، ويظهر المثلث من جديد: ماتيلد / السيدة دى فيرفاك جوليان - السيد رينال / فالبينود / جوليان . ويعاود المثلث الظهور كلما تحدث ستاندال عن الفرور. وسواء أتعلق الأمر بطموح أم بتجارة أم بحب، فإننا لنستغرب كيف أن النقاد الماركسيين الذين يتخذون من البنيات الاقتصادية النموذج المثالى لجميع العلاقات الإنسانية لم يستطيعوا حتى الآن كشف التشابه القائم بين وساطة الأب سوريل الماهرة وبين مناورات ابنه الغرامية .

لكى يرغب المفرور فى شيء يكفى إقناعه بأن هذا الشيء مرغوب فيه من لدن شخص ثالث له اعتبار ما. فالوسيط هنا «منافس» آثاره الفرور أولاً ، أو استدعاه هكذا إلى وجوده بوصفه منافساً قبل المطالبة بهزيمته. وهذه المنافسة بين الوسيط والذات الراغبة تختلف اختلافاً جوهرياً عن رغبة دون كيشوت أو إيما بوفارى، فأماديس لا يستطيع أن ينافس دون كيشوت فى وصايته على يتيمات معوزات ، ولا يستطيع أن يفلق .. العمالقة مثله، أما فالبينود فهو على العكس من ذلك يستطيع انتزاع مربى الأولاد من السيد رينال، كما تستطيع مشيرة «فيرفاكى» أن تنتزع جوليان من ماتيلدى لامول. ويرغب الوسيط نفسه - فى معظم الرغبات الستاندالية - فى

الحصول عليها من دون كيشوت ذاته بوصفه تابعاً وفياً يملك كل شيء باسم سيده، إن وساطة صانئو هي إذن وساطة خارجية فلا يوجد أى تنافس ممكن مع الوسيط ولا شيء يعكس أبداً ذلك الانسجام بين الرفيقتين .

يكشف بطل الوساطة الخارجية صراحة عن حقيقة طبيعة رغبته، فهو يحترم علانية «مثاله» ويصرح بأنه مرده. لقد لاحظنا دون كيشوت وهو يفسر لسانشو الدور الممتاز الذى لعبه أماديس فى حياته. واعترفت «مدام بوفارى» كما اعترف «ليون» كذلك بحقيقة رغباتهما فى مناجاتهما الغنائية .

لقد أصبحت الموازنة بين (دون كيشوت) و (مدام بوفارى) كلاسيكية، ومن السهل دائماً ملاحظة إدراك التماثلات بين روائتين من روايات الوساطة الخارجية.

ويبدو التقليد عند ستاندال أقل إضحاً كما بكيفية مباشرة. ولأنه لم يعد يوجد أبداً بين عالم المريد وعالم النموذج ذلك التساوت الذى يشوه كلاً من (دون كيشوت) و (مدام بوفارى)، ومع ذلك، فالتقليد ليس أقل ضيقاً (محدودية) أو حرفية فى الوساطة الداخلية منه فى الوساطة الخارجية .

وإذا كانت هذه الحقيقة تهدولنا مشيرة فليس ذلك لأن التقليد يتعلق بنموذج «مقرب» فحسب، بل يتعلق بأن بطل الوساطة الداخلية كذلك - ودون أن يفيد هذه المرة من مشروعه التقليدى - يخفيه بعناية.

إن الجنوح نحو الموضوع هو فى العمق جنوح نحو الوسيط. وفى الوساطة الداخلية يكسر هذا الجنوح من لدن الوسيط نفسه، لأن هذا الوسيط يرغب فى هذا الشيء أو قد يملكه.

ويرى المريد، المفتون بنموذجه طبعاً، ضرورة فى العائق الآلى الذى يواجهه به هذا الأخير دليلاً على إرادة فاسدة تجاهه. وبدل أن يعتبر المريد نفسه تابعاً وفياً، فإنه لا يفكر إلا فى فصم عرى الوساطة، ومع ذلك تبقى هذه الروابط أقوى من ذى قبل، لأن معاداة الوسيط الظاهرية، عوض أن تضعف من قيمته، لا يمكن إلا أن تدعّمها .

من تحقيق رغبة. ما ترغب فيه تجسيدات «مثالها» ، فهى لن تستطيع أبداً منافستها، ولن تذهب أبداً إلى باريس .

وبفعل جوليان سوريل «كل ما عجزت إيماء عن فعله. وليست المسافة بين البطل ووسيطه فى بداية (الأحمر والأسود) بأقصر مما هى عليه فى (مدم بوفارى). ولكن «جوليان» يخترق هذه المسافة، يغادر إقليمه ويصبح عشيق «مانليد» الفخورة، ويحتل بسرعة مكانة مرموقة. وهذا الاقتراب من الوسيط يلاحظ عند أبطال هذا الروائي الآخرين ، وهو الذى يميز أساساً عالم ستاندال عن العوالم التى أشرنا إليها سابقاً. فالمسافة بين جوليان ومانليد، بين رينال وفالينود، بين لوسيان بروان ونبلاء نانسى، بين صانفا ونبلاء النورماندى أقصر من أن تتيح المنافسة بين الرغبات خارج عالم البطل. أما الآن فهو داخل هذا العالم نفسه. إن الأعمال الروائية تتوزع إذن إلى قسمين أساسيين، يمكن أن نعددها داخلهما، إلى ما لا نهاية، الفروق الثانوية.

وسوف نتحدث عن وساطة خارجية عندما تكون المسافة كافية للفصل بين مساحتى الإمكان التين يحتل مركزهما كل من الوسيط والذات. وسوف نتحدث عن وساطة داخلية عندما تتقلص هذه المسافة نفسها، بحيث تؤدى إلى تداخل المسافتين، تداخلاً يزداد، أو يقل ، عمقاً.

إن الفرق بين الوسيط والذات الرابطة لا يقاس طبعاً بالفضاء الفيزيائى. وعلى الرغم من أن البعد الجغرافى يمكن أن يكون عاملاً من عوامل هذه المسافة إلا أنها أولاً مسافة روحية، فدون كيشوت وصانئو متقاربان دائماً جسدياً، ولكن المسافة الاجتماعية والثقافية التى تفصل بينهما تظل غير قابلة للاختراق، فالخادم لا يرغب أبداً فى ما يرغب فيه سيده . صانئو يشتهى المون التى تخلق عنها الرهبان، وكيس الذهب المكتشف فى الطريق، وأشياء أخرى تخلق عنها دون كيشوت لصالحه، دون أسف. أما الجزيرة الخرافية فصانئو يرغب فى

حققد عاجز، وهكذا يؤديان إلى إثارة ذلك النوع من التسمم الذاتي السيكولوجي الذي حلله (صوره) جيد ماكس شيللر. وفيما يرى ماكس شيللر، فإن الحققد يستطيع أن يفرض وجهة نظره حتى على أولئك الذين لا يسيطر عليهم.

فالإحساس هو الذي يمنعنا ومنع شيللر نفسه، أحيانا، من رؤية (إدراك) الدور الذي يلعبه التقليد في تكوين الرغبة.

فنحن لانشك، مثلاً، في أن الغيرة والحسد وكذلك الحققد ليست أبداً سوى أسماء تقليدية أطلقت على الوساطة الداخلية، وهي أسماء تخفى عنا في أغلب الأحيان طبيعتها الحقيقية.

نفترض الغيرة والحسد حضوراً مثلثاً: حضور الموضوع، وحضور الذات، وحضور من نغار منه، أو من نحسده. فهذان «الميان» (هاتان النقيصتان) هما إذن مثلثان، ولكننا لاتتخذ أبداً نموذجاً من ذلك الذي نغار منه، لأننا نحمل دائماً عن الغيرة وجهة نظر الغيور نفسه. وكما هو الشأن بالنسبة لضحايا الوساطة الداخلية فالغيور يفتح نفسه بسهولة أن رغبته تلقائية، بمعنى أنها تتجذر في الموضوع وفي هذا الموضوع وحده، ومن ثم فالغيور يؤكد دوماً أن رغبته سبقت تدخل الوسيط، ولذلك فهو يقدم لنا الوسيط باعتباره دخيلاً ومقلقاً، شخصاً ثالثاً غير مرغوب فيه، يأتي ليقطع هذا اللقاء، هذه المواجهة اللذيذة.

إن العبرة تعود إذن إلى الغضب الذي نعاني منه جميعاً عندما تواجه إحدى رغائبنا فجأة بمعارضة. والغيرة الحقيقية أكثر خصوبة وأكثر تعقيداً، بكيفية غير محدودة، من هذا. فهي تتضمن دائماً عنصر افتتان إزاء المنافس الواقع، لذلك فهناك دائماً الأشخاص أنفسهم الذين يعانون من الغيرة. فهل يجب علينا أن نعتقد أنهم كلهم ضحايا مصادفة شقية؟ وهل القدر هو

فالدات تقع بأن النموذج (المثال) بعد نفسه أعلى من أن يقبلها مريداً، لذلك فهي تشعر نحو النموذج بشعور يشكون من اتحاد هذين النقيضين، وهما الاحترام الأكثر انحداراً والكراهية الأكثر كثافة. وهذا هو الشعور الذي نسميه ضغينة. إن الكائن الذي يمنعنا من تلبية رغبة، كان هو الذي أثارها فينا، هو الذي يكون وحده موضوع الحققد.

فمن يحقد، يحقد على نفسه أولاً بسبب الإعجاب الخفي الذي يخفيه حقده. ومن أجل إخفاء هذا الإعجاب العنيف عن الآخرين وعن نفسه فهو لا يرد أن يرى في وسيطه سوى عائق. وهكذا ينتقل الدور الثانوي لهذا الوسيط إلى الواجهة الأولى، بذلك يخفي الدور الأساسي للنموذج الذي تم تقليده، بدقة، في الصراع الذي تخوضه الذات ضد المنافس. تغير الذات النظام المنطقي والكرونولوجي للرغبات من أجل إخفاء تقليدها، وتؤكد أن رغبته الخاصة سابقة لرغبة منافسها، فليست هي أبداً - إذا صدقناها - المسؤولة عن المنافسة، بل الوسيط؛ فكل ما يأتي من الوسيط يتعرض لسوء التقدير على نحو صارم، لو أنه يبقى دائماً مرغوباً فيه بصفة خفية. فالوسيط الآن عدو حاذق وشيطاني، فهو يروم تجريد الذات من ممتلكاتها العزيزة جداً، ومعارض بعناد تطلعاتها المشروعة جداً.

كل الظواهر التي درسها ماكس شيللر في كتابه (إنسان الحققد)^(٦) تنتهي، في نظرنا، إلى الوساطة الداخلية.

فكلمة حققد (بغضاء - عداوة) تشير في الواقع إلى طابع رد الفعل والصدمة المعكوسة / المعاكسة en re-toour الذي يميز تجسرية الذات في هذا النمط من الوساطة، حيث يصطدم الإعجاب المضطرب وإرادة التقليد بالعقبة غير العادلة، في الظاهر التي يواجه بها النموذج مريده ويسقطان على هذا الأخير في شكل

المعكس يتضح كل شيء ويتنظم في بنية منسجمة عندما تتخلى عن تفسير الحسد انطلاقاً من موضوع المنافسة وعندما تجعل من المنافس عينه ، أى من الوسيط ، منطلق التحليل ومنتهاه أيضاً . فما كان للعائق الجامد الذى يكونه التملك ليظهر باعتباره إشارة احتشاق محسوبة ، وما كان لثير القلق ما لم يعامل المنافس خفية باحترام ، فيظهر أن نصف الإله يرد على مشاعر التقدير باللعنة ، ويجازى الخير بالشر . وتربد الذات أن تقتنع بكونها ضحية ظلم بشع ، ولكنها تتساءل بقلق عما إذا كان الحكم الذى يبدو أنه يثقلها ، غير مبرر .

فالمنافسة تؤدى إذن إلى إغاطة الوسطة ، فهى ترفع من شأن الوسيط ، وتدعم الرابطة التى تجتمع بين الموضوع وهذا الوسيط ، بإرغام هذا الأخير على إثبات حقه علانية أو رغبته فى التملك . فالذات إذن أقل قدرة - أكثر من أى وقت مضى - على التخلي عن الشيء المنيع (المص) والوسيط هو الذى يضيف على الشيء - وعليه وحده - قيمته ، بأن يملكه أو أن يرغب فى تملكه . وليس للأشياء الأخرى أية قيمة فى نظر الحسود حتى ولو كانت مشابهة أو نظيراً للشيء : موضوع الوسطة .

وسيتلاشى الغموض كله عندما نعترف بوجود الوسيط فى المنافس المقنوت . ولم يكن ماكس شيللر نفسه بعيداً عن الحقيقة عندما لاحظ فى : (إنسان الحقد) أن «مسألة اختيار نموذج تنصل بنزعة مقارنة مشتركة بين الناس» ، ثم يضيف :

«إن مقارنة من هذا الضرب تكون أساس كل غيرة وكل تطلع ، وكذا كل موقف يتضمن مثلاً تقليد المسيح» .

ولكن هذا الحسد يظل معزولاً ، فالروائيون وحدهم هم الذين يعيدون للوسيط المكانة التى اغتصبها

الذى يخلق لهم كل هؤلاء المنافسين ، ويضاعف العقبات فى وجه رغباتهم ؟

نحن أنفسنا لا نعتقد ذلك ، لأننا إزاء هذا العدد من الضحايا للغيرة والحسد نتحدث عن «مزاج غيور» وعن «طبيعة حسود» .

فماذا يمكن إذن أن يعنى بالملحوس ذلك «المزاج» أو تلك «الطبيعة» إذا لم يكن ميلاً لا يقاوم إلى رغبة ما يرغب فيه الآخرون ، أى : تقليد رغباتهم .

بدرج ما كرس شيللر : «الحسد والغيرة والمنافسة» ضمن مصادر الإحساس ، ويعرف الحسد بأنه :

«إحساس بالعجز يأتى ليعارض الجهد الذى نبذل من أجل الحصول على شيء ما مجرد كونه ملكاً للآخر (لآخرين)» .

وبلاحظ من جهة أخرى أن الحسد بمعناه القوى ما كان ليجد مالم يحول خيال الحسود العقبة الصامتة التى يواجهها بها مالك الشيء بسبب تملكه ، إلى معارضة مدبرة .

«فمجرد الأسف على عدم تملك ما يملكه الآخر ، وأرغب فيه أنا ، لا يكفى فى ذاته لخلق أو لإثارة الحسد ، لأن هذا الأسف يستطيع جيداً أن يدفعنى (بحتى) إلى اقتناء الشيء المرغوب فيه أو إلى الحصول على شيء مماثل بالعمل والشرء والعنف والسرقة ... فالحسد لا ينشأ إلا إذا أخفق الجهد المطلوب لتسخير وسائل التحقيق (التحصيل) هذه وخلف شعوراً بالعجز» .

التحليل صحيح وكامل ، فهو لا يغفل الوهم الذى يتصوره الحسود حول سبب إخفاقه ولا الشلل الذى يرافق الحسد . ولكن هذه العناصر تبقى معزولة ، والعلاقة التى تجمعها ليست مدركة حقيقة . وعلى

الموضوع، وهم وحدهم الذين يقبلون نظام (تراتبية) الرغبة الذي اعتاد الناس قبوله .

يحذر ستاندال في (مذكرات سائح) قراءه مما يسميه : «المشاعر العصرية» ، نصرات الغرور العام (الكوني) وهي «الحسد والغيرة والحقد العاجز» . وعبارة ستاندال تجمع المشاعر الثلاثية وتضعها في الاعتبار، بصرف النظر عن كل موضوع خاص، وتضمها إلى هذه الحاجة الملحة إلى التقليد التي ولع بها، حسب قول الروائي، القرن التاسع عشر كله. ويؤكد شيلر من جهة، بعد نيثشه الذي أفاد كثيراً من ستاندال، أن الحالة الروحية الرومانسية كانت مشبعة بالحقد. ولم يقل ستاندال شيئاً آخر، ولكنه كان يبحث عن مصدر هذا السم الروحي في التقليد اللهي لأفراد هم في الواقع أندادنا، ولكننا نضفي عليهم قيمة اعتبارية (متمسفة) .

وإذا كانت المشاعر العصرية قد ازدهرت، فليس لأن «طبائع الحسد» و «أسزجة الغيرة» تضاعفت بكثرة وانتظام، بل لأن الوساطة الداخلية انتصرت في عالم تختفي فيه تدريجياً الفوارق بين الناس.

والروائيون وحدهم هم الذين يكشفون طبيعة الرغبة التقليدية. هذه الطبيعة يصعب إدراكها اليوم لأن التقليد الأكثر تخمسا هو الأكثر تعرضاً للجمود .

بصرج دون كيشوت بأنه تابع (مقلد) «أمايس» ، ويعلق كتاب عصرنا بأنهم مقلدون للقدماء. ولا يريد المغرور الرومانتيكي أن يقلد أحداً إطلاقاً، فهو يفتن نفسه بأنه أصيل، وأصبحت التلقائية طوال القرن التاسع عشر معتقداً بطيخ بالتقليد.

يكرر ستاندال في كل مكان (مناسبة) : «بنينا ألا نخدع. فالنزعات الفردية التي اعتنقها الناس بصخب تخفى شكلاً جديداً (من أشكال) التقليد، فالقلق الرومانتيكي والحقد على المجتمع والشوق إلى الصحراء وكذا روح التقليد، كل ذلك لا يخفى في أغلب الأحيان سوى اهتمام مرضى بالآخر. ويلجأ المغرور

الستاندالي، من أجل أن يغطي على الدور الأساسي الذي يلعبه الآخر في رغباته في أكثر الأحيان إلى كليشيهات الإيديولوجيا السائدة. ولا يكتشف ستاندال وراء الورع، والغيرة المفتعلة والالتزام الأناني لسيدات ١٨٣٠، جنوحاً كريماً لكائن مستعد فعلاً لبذل نفسه، ولكن لجوءاً قلقاً لمغرور يحس بضيق شديد وحركة مرتبكة «لأنه» عاجز عن أن يرغب (من تلقاء) نفسه. يترك الروائي شخصه يتحرك وتتكلم ثم يكشف لنا في لحظة عين عن الوسيط بعيد خفية ترتيب نظام الرغبة الحقيقية في الوقت الذي يزعم أنه يؤمن بالتبريرات التي تقدمها إحدى شخصياته لضمان النظام النقيض. وهذه إحدى الطرق الشائعة للسحرة الستاندالية. يريد الأناني الرومانسي أن يفتن نفسه دائماً أن رغبته من طبيعة الأشياء، أو بمعنى آخر أنها انبثاق ذاتية صحيحة (صافية) أي أنها إبداع «أنا» شبه إلهي .

فالرغبة، انطلاقاً من الموضوع ، تعادل (تعني) الرغبة انطلاقاً من الذات نفسها، ولا تعني أبداً الرغبة بالفعل انطلاقاً من الآخر . فالمسبق الموضوعي ينضم إلى المسبق الذاتي، وهذا المسبق المزدوج يتجذر في الصورة التي نكوها نحن جميعاً عن رغباتنا الخاصة.

فالدائيات والموضوعيات، الرومانسية والواقعية والفردية، والعمليات المثالية الوضعية، تتعارض جميعاً في الظاهر ولكنها تتفق من أجل إخفاء الوسيط. وجميع هذه المعتقدات (Dogmes) ترجمة جمالية وفلسفية لرؤية للعالم خاصة بالوساطة الداخلية. فهي كلها ناتجة - بكيفية مباشرة؛ كثيرة أو قليلة - عن هذا الكذب الذي هو الرغبة التلقائية، وهي تدافع كلها عن الوهم نفسه بالاستقلال الذي يرتبط به الإنسان المعاصر ارتباطاً عاطفياً. وهذا الوهم نفسه هو الذي لم تتمكن الرواية العبقرية من زعزعته على الرغم من أنها تشجبه دون هواده.

وقد كشف سرفانتيس وفلوبير وستاندال حقيقة الرغبة في أعمالهم الروائية الكبيرة، وذلك على خلاف

الرومانسيون دون كيشوت لأنه اتخذ من صحن بسيط خوخة «الملك مايرا»^(٨) ولكن يجب أن نضيف أنه ما كان ليوجد وهم لو لم يقلد دون كيشوت «أمديس» ، وما كانت «إيما بوفاري» لتعتبر رودولف أميراً جذاباً لو لم تقلد البطلات الرومانسيات. وليس العالم الباريسي، عالم «الحسد» و «الغيرة» و «الحقد العاجز» أقل وهماً، وليس مرغوباً فيه بدرجة أقل من خوخة مايرا.

فكل هذه الرغبات تقوم على التجريد؛ إذ إنها - كما يقول لنا ستاندار - «رغبات الرأس». فالمسرات، والآلام خاصة، لا تتجذر في الأشياء، فهي «روحية» ولكن بمعنى دوني ينبغي توضيحه. فمن الوسيط الشمس الحقيقية المفتعلة، ينحدر شعاع عجيب ينير الموضوع بضوء مضلل. ويرمى فن ستاندار كله إلى إقناعنا بأن قيم الزهو والنبيل والمال والقوة والشهرة ليست ملموسة إلا في الظاهر.

إن هذا الطابع التجريدي هو الذي يمكن من مقارنة رغبة الزهو/ الكبرياء برغبة دون كيشوت. إن الوهم ليس واحداً (متشابهاً) ولكن يوجد دائماً وهم؛ فالرغبة تحيط البطل بعالم من الحلم، وفي الحالتين لا يتخلص البطل من أوهامه إلا وقت الاحتضار. وإذا كان جوليان (المقصود: جوليان سوريل) يبدو لنا أكثر وضوحاً من دون كيشوت، فلأن الأشخاص الذين يحيطون به باستثناء السيدة دي رينال مسحورون أكثر منه.

لقد لفت تغيير الموضوع المرغوب فيه انتباه ستاندار قبل المرحلة الرومانسية بكثير، فقد قدم عنه في كتابه (في الحب)^(٩) تصويراً شهيراً قائماً على صورة التبلور: La Cristalisation. وتبدو التطورات الروائية اللاحقة وفيه جداً لا إيديولوجياً ١٨٢٢، ومع ذلك فهي تفتقر عنها في نقطة أساسية؛ فحسب التحليلات السابقة يجب أن يكون التبلور ثمرة الزهو/ الكبرياء، ولكن ستاندار في (في الحب) لا يقدم لنا الظاهرة تحت دافع الكبرياء بل بدافع

الكتاب الرومانسيين والرومانسيين الجدد، ولكن هذه حقيقة بقيت خفية في صلب (وسط) كشفها ذاته. ويسقط القارئ المقتنع بصفة عامة بتلقائية على الرواية الدلالات التي أسقطها من قبل على العالم.

ولم يفتأ القرن التاسع عشر الذي لم يفهم شيئاً من سرفانتيس يثنى على «أصالة» بطله. ويتوحد القارئ الرومانسي نتيجة سوء فهم لا يعدو أن يكون في العمق سوى حقيقة عليا، - «دون كيشوت» المقلد المحتاز، فيجعل منه فرداً نموذجياً. فلا يجب أن نستغرب إذن إذا كانت كلمة «روائي / روائية»، تعكس دوماً، بموضيها، جهلنا بكل وساطة.

فهذه المفردة تشير إلى روايات الغروسية، وتشير إلى دون كيشوت ويمكن أن تكون مرادفة لـ : رومانسي / رومانسية، ويمكن أن تدل على حطام التطلعات / المزايم الرومانسية. وسنطلق من الآن كلمة رومانسي على الروايات التي تعكس وجود الوسيط دون أن تكشفه أبداً، وكلمة روائي على الروايات التي تجلّي هذا الوجود نفسه. وكتابنا هذا مكرس أساساً للروايات الأخيرة.

يلحق تأثير الوسيط الموضوع (الشيء) المرغوب فيه، ويمنح هذا الأخير قيمة وهمية. فالرغبة الثلاثية هي الرغبة التي تغير موضوعها، ولا يتجاهل الأدب الرومانسي هذا التحويل، بل على العكس تماماً فهو يستغله ويفيد منه، ولكنه لا يكشف أبداً آليته الحقيقية. فالوهم كائن حي يتطلب تصويره عنصراً مذكراً، وعنصراً مؤثراً. وخيال الشاعر هو المؤنث (المرأة)، ويبقى هذا الخيال عقيماً ما لم يخصبه الوسيط. والروائي هو الوحيد القادر على تصوير هذا التكوين الحقيقي للوهم الذي تجعله الرومانسية دائماً ذاتاً معزولة مسؤولة عنه.

إن الرومانسي يدافع عن «تناسل»: الخيال^(١٠) : Une Parthénogenése. ولأنه مأخوذ دائماً بالاستقلال، فهو يرفض الانحناء أمام آلهته الخاصة. وما الشعراء الخياليون (أو: الشعريون التصويريون) الذين توالوا منذ قرن ونصف إلا تعبير عن هذا الرفض. وقد هنا النقاد

« فردية » وهى تذكرنا قليلاً بجذلية أندريه جيد المتعلقة بالأنا الطبيعى والأنا الاجتماعى « اللاأخلاقى » (١٠٠) وستاندال الذى يتحدث عنه النقاد ، وبخاصة بول فاليرى فى مقدمته لـ « لوسيان لوين » Lucien Leuwen ، هو غالباً هذا ستاندال الجيدى (نسبة إلى أندريه جيد) أيام الشباب . لذلك نفهم لماذا كان هذا الأخير « موضة » فى الفترة التى انتشرت فيها أخلاق الرغبة التى كان رائدها .

ويقترح علينا ستاندال الأول - هذا الذى انتصر فى نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين - تقابلاً بين الكائن التلقائى الذى يرغب بعنف (بقوة) والإنسان التحتى (الضعيف) الذى يرغب بضعف ، بتقليد الآخرين .

ويمكن أن نشبث اعتماداً على « الحكايات (الأخبار) الإبطالية » (١٠١) وعلى بعض الجمل المستخرجة فى الكتابات الخاصة (بالمؤلف) أن التعارض بين الكبرياء والحب حافظ على هذا المعنى الأصلى عند ستاندال الناضج . غير أن « الحكايات الإبطالية » والكتابات الخاصة لانتهميان إلى نظام روايات ستاندال الكبيرة ، وإذا تدبرنا عن قرب بنية هذه الروايات ، نلاحظ بسهولة أن الكبرياء تتحول فيها إلى رغبة محولة وإلى الرغبة الأكثر قوة .

وحتى فى نصوص الشباب لم يتطابق أبداً التعارض: كبرياء / حب مع التعارض الجيدى ، بين الأنا الاجتماعى والأنا الطبيعى ، كما يوضح ذلك مثلاً التعارض فلوريسوار - لافكاديو Fleurissoire- Iafcadio فى كهوف (أقبية) الفاتيكان Les caves du Vatican . وقد أكد ستاندال من قبل (فى الحب) « أن الكبرياء تخلق النقل » .

فهو لا يخفى عن نفسه إذن مطلقاً القوة الحارقة للرغبة المقلدة ، ولم يكن إلا فى بداية تطور أدبى إلى قلب التراتبية الأولية . وكلما تقدمنا فى أعماله تحولت قوة الرغبة نحو الكبرياء . فالكبرياء هى التى جعلت

(سلطان) الحب ، فالحب عنده نقيض الكبرياء . وفابريس بالدونكو هو العاشق بامتياز ، يتميز باستقلاله العاطفى ، وبتلقائية رغباته وبلا مبالاة المطلقة تجاه الآخرين . فالعاشق يمتح قوة رغبته من ذاته وليس من الآخرين .

فهل ضللنا ؟ وهل يقترون الحب الحقيقى فى الروايات بالتسلور ؟ كل العشاق الكبار (فى روايات ستاندال) يعارضون وجهة النظر هذه ، فالحب الحقيقى ، حب فابريس لكليلىا ، والحب الذى عرفه جوليان مع السيدة دى رينال ، لا يتغير .

وليس الفضائل التى يكشفها هذا الحب فى موضوعه ولا السعادة التى ينتظرها منه وهمية . إن الحب / العصابة يقترون دائماً بالتقدير بالمعنى الذى يعطيه كورنى Cornille لهذه الكلمة . فهو يقوم على توافق تام بين العقل والإرادة والإحساس (الحساسية) ، فالسيدة دى رينال الحقيقية هى التى لا يرغب فيها (لا يحبها) . يتعلق الأمر فى الحالة الأولى بالحب ، وفى الثانية بالكبرياء ، فالكبرياء هى التى تغير موضوعه حقاً .

والفرق جذرى بين مقالة ١٨٢٢ وروايات المؤلف الأساسية ، ولكن ليس من السهل دائماً إدراكه ، لأن التمييز بين الحب والكبرياء قائم فى الحالتين .

يصور لنا ستاندال فى (فى الحب) الآثار الذاتية للرغبة الثلاثية ، ولكنه يسخرها لحساب الرغبة التلقائية . ومعيار الرغبة التلقائية الحقيقى هو كشافتها ، والرغبات الأكثر قوة هى رغبات الحب . ورغبات الكبرياء انعكاس باهت للرغبات الحقيقية ، فرغبات الآخرين هى التى تتصل دائماً بهذا الكبرياء لأنه يخيل إلينا جميعاً أننا نرغب أكثر (بكثافة أكبر) من الآخرين .

ويساعد التمييز بين الحب وبين الكبرياء على تبرة ستاندال - وقارته - من اللوم بالكبرياء . فالوسيط يظل خفياً فى المكان الذى يكون فيه ظهوره مهماً أكثر ، فى حياة المؤلف نفسه ، فيجب إذن أن نعت وجهه نظر ١٨٢٢ بالرومانسية . وتبقى جذلية : الحب / الكبرياء ،

(الأحمر والأسود) تتعارض والاضطراب المرضى للفترة السابقة. وقد عرف فابريس وكليليا راحة سعيدة فى برج فارنيز (Farnese)؛ تجاوزت الرغبات والكبرياء التى هددهما دائما دون أن تجرحهما أبداً .

فلماذا يتحدث ستاندال كذلك عن الحب عندما تختفى الرغبة؟ ربما لأن لحظات الانتشاء هذه هى دائما نمرة واسطة نسوية (أنثوية)؛ فالمرأة عند ستاندال تستطيع أن تصبح واسطة سلام وصفاء بعد أن كانت واسطة رغبة القلق والكبرياء.

والأمر لا يتعلق تماماً، كما عند نرفال: Nerval بتعارض بين نموذجين من النساء، بقدر ما يتعلق بوظيفتين متعارضتين يؤدهما العنصر النسوى فى حياة الروائى وفى إبداعه .

وفى الروايات الكبرى لا ينفصل الانتقال من الكبرياء إلى الحب عن السعادة الإستيعابية، ونهم الإبداع هو الذى يتغلب على الرغبة وعلى القلق. وهذا التجاوز يتحقق دائما بإشارة من الفقيده ماتيلد وكما لو كان بمفعول وساطتها.

ولا نستطيع فهم الحب ستاندالى دون اعتبار مشاكل الإبداع الجمالى. وبين الروائى بالفضل، فى هذه اللحظات السعيدة، إلى الكشف العاصر والكامل للرغبة المثلية، أى إلى تحرره الخاص. إنها جائزة عالية للروائى. إنها كذلك إذا كان الحب لا يزال ينتمى إلى الرواية فهو يفر من علي، من عالم روائى مفتوح كله للكبرياء والرغبة.

إن تغيير الشيء المرغوب فيه هو الذى يحدد وحدة الوساطة الخارجية والوساطة الداخلية .

فخيال البطل هو أم الوهم ، ولكن يلزم أيضاً أب لهذا الطفل وهذا الأب هو الوسيط .

وروايات بروس تجمعلنا هى الأخرى شهودا على هذا الزواج، وعلى هذا الإنجاب.

جوليان يتألم عندما اختفت ماتيلد وهذا هو أقوى ألم عرفه البطل فى حياته .

وكل رغبات جوليان العنيفة رغبات حسب الآخر، وطموحه شعور مثلث يتغذى بالحقد على الناس المحيطين به، فأفكار هذا العاشق الأخيرة تتجه إلى الأزواج والآباء والخطاب إلى المتنافسين حين يضع رجله على السلام ، ولا تتجه أبداً إلى المرأة التى تنتظره فى الشرفة . وينتهى التطور الذى يجعل من الكبرياء الرغبة الأكثر كثافة فى اللانهاية الخارقة للاميل Lamiel الذى تحول عنده الكبرياء إلى جنون حقيقى . أما الحب فهو لا يبدو أبداً فى الروايات الكبيرة إلا مع هذا الصمت الذى تحدث عنه جيداً جان برافوست J. Prévoست فى كتابه (الإبداع عند ستاندال) هذا الحب الصمت يكاد يكون رغبة. فحيث تكون هناك رغبة حقاً، حتى عند الشخص العاشقة، نلتقى مجدداً بالوسيط. وهكذا نلتقى من جديد بالرغبة المثلية حتى عند أبطال أقل نقاء وتعقيداً من جوليان. فعند لوسيان لون برنيز فكر الكولونيل الأسطورى بوزان دى سيسيل Busant du Sicile على السيدة دى كاستيلير Mme de Chasteller رغبة مبهمه، رغبة غامضة فى الرغبة، كان من الممكن أن تنصب كذلك على امرأة شابة أخرى من الأرستقراطية النانسية (نسبة إلى نانسى ..)؛ فالسيدة دى رينال نفسها تغار من أليزا وتغار أيضاً من المجهول الذى تظن أن جوليان يخفى صورته فى فراشه، فالشخص الثالث حاضر دائما فى نشأة الرغبة .

يجب الاعتراف بالحقيقة : فلا يوجد أبداً عند ستاندال الأخير رغبة تلقائية. وكل تحليل «سيكولوجى» تحليل للكبرياء أى أنه كشف للرغبة المثلية. والحب الحقيقى ينبع هذا الجنون عند أحسن أبطال ستاندال، فهو يلتبس بصفاء القمم التى يبلغها هؤلاء الأبطال فى اللحظات الحرجة/ القصوى. فسكينة الاحتضار فى

«إن غريمنا السعيد في الحب، أو لنقل عدونا، هو اخسن إلينا bonfaiteur فهو يضمنى للتو، على كائن لم يكن ليثير فينا سوى رغبة جسدية نافهة، قيمة واسعة، ولكننا نخلط بينها وإياه. فإذا لم يكن لنا غرماء وإذا كنا نعتقد أن ليس لنا غرماء .. فذلك لأنه ليس من الضروري أن يوجدوا في الواقع» .

إن بنية الرغبة المثلثة ليست في النفاجة Snobisme أقل منها بروزا في الحب - الغيرة. فالنفاج مقلد هو الآخر. فهو ينسخ أو يحاكي «حرفيا الكائن الذي يحسد ميلاده وثروته وأهنته» .

والنفاجة البروستية يمكن أن تحدد بكونها صورة مشوهة: كاريكاتور للأنانية الستاندالية، ويمكن أيضا أن تحدد بكونها مبالغة لبوفارية فلوير (Bovarisme). لقد وصف جيل دى كولتى هذا العيب: «البوفارية المنتصرة» ولذلك خصص له، عن حق، مقطعا من كتابه. فالنفاج لا يستطيع أن يثق في حكمه الشخصي؛ فهو لا يرغب إلا في الأشياء التي يرغب فيها الآخرون، ولهذا كان عبد «الموضة». وعلى أى، فلأول مرة تصادف كلمة من الكلام الشائع، نفاجة، لانخون حقيقة الرغبة الثلاثية؛ فيكفى وصف رغبة ما بالنفاجة لإبراز طابع التقليد (محاكاة) فيها. فالوسيط لم يعد خافيا، والشئ موضوع الرغبة (أبعد عن مكان الصدارة: أصبح في الدرجة الثانية من الاهتمام) بسبب أن النفاجة لا تتعلق، مثل الغيرة، مثلا بمقولة خاصة بالرغبات، يمكن أن نكون نفاجين في اللذة الجمالية، في الحياة الثقافية، في الملبس والمأكول .. إلخ .. أما أن نكون نفاجين في الحب فمعناه الاستسلام للغيرة. إن الحب البروستي يتوحد إذن مع الحذلق، ويكفى أن نفهم هذه المفردة بتوسع أكبر مما نفهم به عادة، لنقبض من خلالها على وحدة الرغبة البروستية. إن محاكاة الرغبة في (البحث عن الزمن الضائع) تبدو بادية للعيان إلى درجة أن الشخصيات

وسوف تساعدنا الصيغة المثلثة على فرز dégager أو استخلاص وحدة العبقورية الروائية التي لم يتورع بروست بالذات عن إثباتها. إن فكرة الوساطة تمنع التقاربات على مستوى ليس هو مستوى نقد «الجنس» أبدا، فهي تحيى الروايات بعضها بعضاً، نفهمها دون أن نخطئها، ونوحدها دون تجاهل خصوصيتها التي يمكن اختزالها أو تبسيطها.

إن التماثل بين الزهو - الغرور الستاندالي والرغبة البروستية يثير انتباه (Frappet) القارئ البسيط الأقل خبرة، وحده؛ لأن التفكير النقدي لا يمارس أبداً على ما يبدو انطلاقاً من هذه الحدود الأولية.

بالنسبة لبعض المفسرين (النقاد) المولعين (بالواقعية) يعتبر التشابه طبيعياً: فالرواية صورة لواقع الروائي الخارجى، والملاحظة تنفذ إلى عمق الحقيقة النفسية الذى ليس له زمان ولا مكان. والموقف معكوس بالنسبة للنقاد ذى النزعة الوجودية، حيث يعتبر استقلال العالم الروائي مبدأ مقدساً: فمن الشائن (العار) اقتراح أدنى اتصال بين روايته و (عالم) جاره .

ومع ذلك ، فمن الواضح أن سلامح الأنانية الستاندالية تبدو جليلة ومدعمة في الرغبة البروستية.

وتحول الشئ المرغوب فيه (موضوع الرغبة) تحول جذرى هنا أكثر منه هناك، والغيرة والحسد أكثر تواتراً وكثافة أيضا .

وليس من الغلو فى شئ القول بأن الحب عند جميع شخصيات (البحث عن الزمن الضائع) ^(١٢) خاضع (تابع بكيفية مباشرة حميمة) للغيرة، أى لوجود المنافس. فالدور الممتاز الذى يقوم به الوسيط فى تكوين الرغبة هو إذن أكثر وضوحاً من ذى قبل، فالسارد البروستي يحدد فى كل لحظة وبلغة واضحة بنية ثلاثية تظل فى كثير من الأحيان مضمرة فى (الأحمر والأسود) :

الدراما. لقد تألم جوليان كما يؤكد لنا ذلك الروائي ، خلال حبه القصير والأناني لماتيلد، أكثر مما تألم خلال الساعات الأكثر سوادا من طفولته . ويجب أن نعترف مع ذلك بأن الصراعات السيكولوجية ذات حدة أقوى في روايات بروسست مما هي في روايات ستاندال . والاختلافات في المنظور تعكس التعارضات الجوهرية . ولا نستطيع التهوين من هذه الأخيرة من أجل تأمين الوحدة الميكانيكية للأدب الروائي . نريد على النقيض من ذلك إبراز التناقضات (التعارضات) التي ستمكن من إظهار فكرتنا، معطانا الأساسى هذه المسافة بين الوسيط والذات التي تضى تغيراتها مختلف مظاهر (جوانب) الأعمال الروائية.

فكلما اقترب الوسيط من الذات الراغبة ، أدى ذلك الى تشابه إمكانات المتنافسين وإلى صعوبة تتجاوز الحاجز الذى يضعه كل منهما فى وجه الآخر. فلا ينبغي إذن أن تعجب إذا كان الوجود البروستى أكثر «سلبية» أيضا وأكثر إيلاما من وجود المغرور الستاندالى . وقد يتساءل بعضهم : ماجدوى أوجه الشبه بين ستاندال صاحب الغرور وبين بروسست صاحب النفاجة ؟

ألا يجب أن نصرف أنظارنا عن هذه المناطق «الدونية» (التحتية) ونوجهها دون أن ننظر أبدا نحو القمم المضطربة للروائع الروائية ؟ ألا يجب الانزلاق على أجزاء الأعمال الروائية التي ربما لا تشرف إلا قليلا الكاتب الكبير ؟ ألا يجب أن نفعل ذلك وبالحاح كبير بخاصة عندما نتوفر على بروسست المتوحد (المعتزل) والعميق بقدر ما كان بروسست الآخر عابثا وموزعا ؟

إنها محاولة كبيرة بالتأكيد، لتمييز الخبيث من الطيب ولتخصيص بروسست الثانى باهتمام يبدو أن الأول لا يستحقه دائما. ولكن يجب أن ننظر إلى ما تتطلبه تلك المحاولة، فنستقل على مستوى الأعمال الروائية نفسها ذلك التمييز الذى يحدثه بروسست بين الشخصين اللذين كأنهما على التوالي النفاج أولا، والكاتب الكبير

يمكن أن توصف بأنها غيورة أو نفاجة بحسب ما إذا كان الوسيط محبا أو اجتماعيا. إن التصور الثلاثى للرغبة يسمح لنا بولوج المكان البروستى بامتياز، أى بدخول نقطة التلاقى بين الحب - الغيرة والنفاجة.

وبروسست يؤكد باستمرار معادلة هاتين «الذيلتين» فقد كتب يقول : «ليس العالم سوى انعكاس لما يجرى فى الحب». فهذا مثال من تلك «القوانين السيكولوجية» التي كان هذا الروائي يصدر عنها دوما ولكنه لم يتمكن دائما من صياغتها بوضوح كاف .

إن أغلبية النقاد لا يلتفتون أبدا إلى هذه القوانين، فهم يدرجونها ضمن النظريات النفسية البالية التي أثرت على مارسيل بروسست. فهم يعتقدون أن جوهر العبقرية الروائية غريب (بعيد) عن القوانين لأنه جزء مرتبط بالحرية. نحن نعتقد أن النقاد مخطئون، فالقوانين البروستية تتشابه وقوانين الرغبة الثلاثية، فهي تحدد نمطا جديدا من الوساطة الداخلية يظهر عندما تكون المسافة بين الوسيط والذات الراغبة أقصى كثيرا مما كانت عند ستاندال .

يمكن أن يعترض علينا بأن ستاندال يحتفى بالحب بينما بروسست يشجبه هذا صحيح. ولكن التعارض لفظى محض، فما يشجبه بروسست تحت اسم الحب يدينه ستاندال تحت اسم الغرور . وما يحتفى به بروسست تحت اسم (الزمن المستعاد) لا يختلف دائما اختلافا كبيرا عما يحتفى به أبطال ستاندال فى غياهب (وحدة) السجون. إن اختلاف النبرة Tonalité الروائية يخفى عنا، فى كثير من الأحيان ، قرابة البنية الحميمية بين الأنانية الستاندالية والرغبة البروستية . فستاندال فى أغلب الحالات خارج الرغبة التي يصورها ، فهو يضى بنور السخرية الظواهر التي تسبح، عند بروسست ، فى ضوء من الحزن / الكتابة . وهذا الاختلاف فى المنظور ليس ثابتا مع ذلك ومطرذا . فالأساوى البروستى لا يستبعد الدعابة / السخرية ، خاصة عند ما يتعلق الأمر بشخصيات ثانوية . والفكاهة الستاندالية تشارف أحيانا ، وبالمقابل ،

بالاستدارة حول هذا الحد الأدنى من الواقع، فمن «الأنا» ومن الأنا وحده يستمد الخيال قوته. ومن أجل «الأنا» يشيد قصوره الزاهية حيث يظل الخيال يرتع ويلعب في سعادة لا اسم لها، إلى اليوم الذي يلامس فيه الواقع الخائن الفاتن بنايات الحلم الواهنة ويحيلها إلى رماد (يذرها قاعاً صفصفاً) .

فهل هذا الوصف، وصف بروتستى حقيقى؟ يظهر أن كثيراً من النصوص تثبت ذلك بكيفية واضحة (صارخة). يؤكد بروتست أن كل شيء في الذات ولا شيء في الموضوع، فهو يتحدث عن «بوابة الخيال الذهبية» وعن «بوابة التجربة الوضعية» كما لو كان الأمر يتعلق هنا بمعطيين ذاتيين مطلقيين مستقلين عن كل جدل بين الأنا والآخر.

إن تقليد الرغبة «الرمزية» يعتمد إذن على حجج قوية. ومن حسن الحظ أن ما يتبقى لنا هو الرواية ذاتها، فلا أحد يفكر في مساءلتها. فالنقاد يتناقلون بورج (يتقوى) المبدأ الذاتى دون اختبار. صحيح أنهم يتفرون على ضمانات الروائى عينه. وهذه الضمانة التى يضحون بها، عندما يتعلق الأمر بالقوانين السيكلولوجية، تبدو لهم هنا جدية بالثقة. فهم يحترمون آراء بروتست في حدود علاقتها بأحد أنواع الفردية المعاصرة: الرومانسية الرمزية، التشوية، الفاليرية... أما نحن فقد تبيننا معياراً مناقضاً، فنحن نعتقد أن المبغفرة الروائية تؤخذ غلاباً من هذه الرغبة التلقائية ذات الذاتية شبه الإلهية.

فالروائى لا يتجاوز إلا ببطء وبصعوبة الرومانتيكى الذى كان أول الأمر، والذى يرفض لنفسه الموت. وهذا التجاوز يتحقق في العمل الروائى وفيه وحده، ولذلك فمن الممكن دائماً ألا تعكسه بدقة لغة الروائى بل أفكاره حتى .

سبق أن رأينا ستانداى يث في رواياته مفاتيح جعلته يلجأ إلى جميع الوسائل: الغرور والنسخ والتقليد. إلا أن

ثانياً، فنقسم الروائى إلى كاتبين متزامنين ومتعارضين: نفاج همه النفاجة وه كاتب كبيره نخسه بمواضيع جدية به. لاشئ أكثر تناقضا مع الفكرة التى كونها مارسيل بروتست نفسه هن أهماله الروائية. لقد أكد بروتست وحده (البحث عن الزمن الضائع)، ولكن من المحتمل أن يكون بروتست قد أخطأ. يجب إذن تدقيق أقواله .

وبما أن رغبات السارد، أو على الأصح ذكريات هذه الرغبات، تكون كل مادة الرواية تقريباً، فإن مسألة وحدة هذه الرواية تلتبس (Se Confond) بمسألة وحدة الرغبة البروستية، سيكون هناك «بروستان» متزامنان، إذا كان هناك رغبان متمايزان تماماً، بل متعارضتان .

فإلى جانب الرغبة النجسة أو الملوثة والروائية التى نحن بصدد حكايتها (تاريخها)، إلى جانب هذه الرغبة المثلثة التى تؤدى إلى الغيرة والنفاجة، يجب أن توجد رغبة خطية شعرية وتلقائية. ولكى نميز بروتست الطيب من بروتست الخبيث، بروتست المعتزل الشاعر من بروتست الاجتماعى والروائى، علينا أن نثبت وجود رغبة دون وسيط .

قد يقال إن هذا الإثبات قد تم بالفعل، فقد تحدث الناس كثيراً عن رغبة بروتستية لا صلة لها بالرغبة التى تحدثنا عنها منذ قليل، وهذه الرغبة لا تهدد فى شيء وحدة الفرد؛ فهو يتخلى مطلقاً عن الموضوع، ومن باب أولى عن الوسيط. والبيانات المقدمة ليست جديدة (أصلية) فهي مستعارة من بعض منظرى الرمزية.

إن الذاتية الرمزية المتكبرة تلقى على العالم نظرة شاردة، وهى لا تكتشف فيه أبداً شيئاً نميناً غير نفسها، فهى إذن تفضل نفسها على العالم. وتصد عنه ولكنها لا تصد عنه أبداً بسرعة ما لم تلمع شيئاً ما. وهذا الشيء يتسرب إلى الرعى كما :

«تتسرب حبة الرمل إلى صدفة المحارة Co- quille de l'huitre وتأخذ جوهره الخيال

إن شخصا ثالثا هو الذى يحدد (يعرّف) للسارد الموضوع الذى سيبدأ برغبته بشغف . إن مارسيل يعرف أن برجوت معجب بالفنانة الكبيرة ، وبرجوت يحظى إزاءه باحتياز كبير ، فأبسط كلمة تصدر عن السيد تكتسب فى نظرها قوة القانون .

إن أفراد عائلة سوان Swaun قساوسة دين إلهه برجوت ، فهم يستقبلون برجوت عندهم وبواسطتهم يوحى الفعل للسارد .

نلاحظ فى الرواية البروستية تكرار المسلسل Pro-cessus الغريب الذى وصفه الروائيون السابقون . ونشاهد الزيجات الروحية التى بدونها لا يمكن للخيال العذرى أن ينجب الأوهام .

وكما عند سرفانتيس ، فإن الإبهاء الشغوى يتضاعف بإبهاء مكتوب : جيلبرت سوان نقرء مارسيل لوحة لبركوت حول (فيدر) راسين أحد الأدوار الكبرى من البيرما : « نبالة بلاستيكية مسح مسيحى ، شحوب جانسنستى أميرة ترميزين وكيف » . هذه الكلمة السرية والشعرية وغير المفهومة تؤثر تأثيرا قويا على عقل مارسيل .

إن للنص المكتوب « المطبوع » فضيلة تأثير سحرية لائى الروائى عن إعطائنا أمثلة عنها .

فعندما تهت السارد أمه إلى حدائق الإليزيه يجد السارد فى البداية هذه الجولات عملة جدا ، فلم يكن أى وسيط قد عين له حدائق الإليزيه :

« لو أن بركوت (صورّتها) ، فحسب ، فى أحد كتبها ، لرغبت دون شك فى معرفتها مثل كل الأشياء التى بدئ بوضع نظير لها فى مخيلتى (خيالى) » .

وفى نهاية الرواية ، فإن قراءة صحيفة كونكور تغير بطريقة استبطانية صالون فيردوران الذى لم يكن له أية قيمة قط فى عقل السارد ، لأن أى فنان لم يكن قد رسمه بعد :

عدداً من هذه المفاتيح لا يوجد فى أفعال جيدة ، فلا بد من إجراء تبديلات . وفى حالة بروسى الذى يستعير لفته النظرية من الأوساط الأدبية فى فقرته ، ربما لأنه لم يكن يتردد عليها ، (لم يختلط بها) ، كانت الأخطاء ممكنة أيضا .

يجب مقارنة النظرية مرة ثانية بممارسة الروائيين . فقد لاحظنا أن غرور (زهو) المثلث يتيح اختراق جوهر (الأحمر والأسود) ، وسنرى أن الرغبة الرمزية - الخطية - عند بروسى لا تعدو أن تنزلق على هذا الجوهر نفسه .

ولكى يكون التحليل مقنعا ، يجب أن يتناول رغبة مختلفة قدر الإمكان عن هذه الرغبات الاجتماعية والحبية ، التى لاحظنا سابقا أنها مثلثة . ما الرغبات البروستية التى يبدو أنها تمنح أحسن ضمانات التلقائية ؟ ستكون الإجابة : إنها بدون شك رغبات الطفل ورغبات الفنان . فلنختر إذن رغبة تكون فى الوقت ذاته رغبة فن ورغبة طفولية . يشعر السارد برغبة عارمة فى رؤية لعبة : البيرما La Berma (١٣) . والفوائد الروحية التى يحسب أنه سيجنيها من اللعبة « الفرجة » هى ذات طابع سرى مقدس . لقد أدى الخيال عمله وتم تحويل الموضوع (الشيء) . ولكن أين إذن هذا الشيء ؟ وما حبة الرمل التى خرقت وحدة المحار / الوعى ؟ إنها ليست البيرما ؛ لأن السارد لم يرها أبدا ، وليست ذكريات مسرحيات قديمة ، فالطفل لا يتوفر على تجربة فى فن الدراما بل إنه يجعل من الواقع الفيزيائى للمسرح فكرة خيالية ، نحن لا نمش على الشيء لأنه لا يوجد . هل سيظل الرمزيون كشبرى الخجل أيضا ؟ هل يمكن إنكار دور الموضوع كلبة وإعلان الاستقلال الكامل للرغبة ؟

ستروق هذه النتيجة النقاد التصوريين (solipsistes) . ولكن أسفا ، فالسارد لم يخترع البيرما والمثلة واقعية فعلا ، فهى توجد هناك خارج الأنا الذى يرغب فيها . فنحن لا نستطيع الاستغناء عن رابطة بالعالم الخارجى ، ولكن هذه الرابطة ليست هى الموضوع ، إنها وعى آخر يؤمن هذا الاتصال .

ليقلد بركوت. إن تقليد البطل المغامر أكثر بساطة وانكساراً ويبدو مشلولاً بإرهاب (خوف) ديني.

إن سيطرة الآخر على «الأنا» أقوى مما كانت عليه، وسنرى أنها ليست قاصرة على وسيط وحيد كما هو الشأن بالنسبة للأبطال السابقين. لقد ذهب السارد أخيراً إلى مشاهدة مسرحية البيرما (la berma)، ولما عاد إلى الشقة العائلية تعرف إلى السيد دي نوربو الذي كان مدعوا ذلك المساء للشاء.

ولأن مارسيل كان منطهناً إلى الكشف عن انطباعاته عن المسرح فإنه اعترف، بذكاء، بخيبته، مما أخرج أباه كثيراً وجعل السيد دي نوربو يعتقد في نفسه أنه مطالب بالتعبير عن احترامه للممثلة الكبيرة بالفاظ طنانة مفخمة. إن نتائج هذا التبادل (الحوار) العادي هي بروتستية أساساً وخصوصية. وقد ملأت كلمات الدبلوماسي القديم الفراغ الذي أحدثه في ذهن وحماسية مارسيل. وانبعث الإيمان بالبيرما. وفي اليوم التالي أدى تقرير ضعيف ظهر في جريدة شعبية إلى استكمال عمل السيد نوربو.

وكما عند الروائيين السابقين، فإن الإيحاء الشفوي والإيحاء الأدبي يتبادلان الدعم.

ومن الآن فصاعداً لم يعد مارسيل يشك أبداً في جمال العرف (المسرحي) ولا في كشافته رغبته (هو) الخاصة.

فليس الآخر، والآخر وحده، هو الذي يستطيع إثارة الرغبة فحسب، ولكن شهادته تنتصر بسهولة على التجربة المعيشة عندما تكذب هذه تلك.

يمكن اختيار أمثلة أخرى وستكون النتيجة دائماً واحدة. إن الرغبة البروستية هي في كل مرة انتصار للإيحاء على الانطباع. ففي لحظة الميلاد، أي في منبع الذاتية نفسه، يوجد الآخر مستقراً ومنصراً.

«كنت عاجزاً عن رؤية ما لم تثره الرغبة في ذاتي بواسطة قراءة ما .. كم مرة كنت أعرف ذلك جيداً حتى لو لم تعلمني إياه هذه الصفحة من كونكور، وبقيت عاجزاً عن الانتباه للأشياء والناس الذين عندما تقدم إلى صورتهم في ما بعد في خلوة بواسطة فنان، كنت أقطع المسافات وأعرض للموت من أجل سعادتهم».

ويجب أيضاً أن نضع في عداد الإيحاء الأدبي تلك الملصقات المسرحية التي يقرأها السارد بلهفة خلال جولاته في حدائق الإليزيه، فإن أشكال الإيحاء العليا لا تنفصل عن الأشكال السفلى.

فليست المسافة كبيرة بين دون كيشوت والبورجوازي الصغير ضحية الإعلان، كما تريد الرومانسية أن توهم بذلك. إن موقف السارد إزاء وسيطه بركوت يذكر بموقف دون كيشوت إزاء أماديس:

«كنت أجهل رأيه في أغلب الأشياء تقريباً. لم أكن أشك في أنه يختلف كلية عن آرائي لأنه ينزل من عالم مجهول. كنت أحاول الارتفاع إليه. ولأنني أقتنعت أن أفكاري بدت مجرد بلاهة (حمافة) لهذا العقل الكامل فقد أهملتها تماماً إلى أن حدث أن وجدت في أحد كتبه فكرة كانت قد خطرت لي أنا نفسي فانفتح قلبي كما لو كان إلهاً بطيبته قد أعادها إلى وأعلنها مشروعة وجميلة. وحتى فيما بعد عندما بدأت تأليف كتاب كنت أجد مقابل بعض الجمل التي لا تكفي نوعيتها على تشجيعي على إتمامها، في بركوت، ولم أكن لأسعد بها (لألتذ بها) إلا عندما أقرأها في كتابه».

لقد جعل دون كيشوت من نفسه فارساً جوالاً ليقلد أماديس، وتصور أن مارسيل أراد أن يكون كاتباً

(Martinville) ، وهذه الأجراس لا توقف رغبة تملك بل رغبة تعبير.

والانفعال الجمالى ليس رغبة ولكنه إنهاء كل رغبة وعودة إلى الهدوء والحبور. وكما هو الشأن فى الحب الستاندالى، فهذه اللحظات الممتازة توجد من قبل، خارج العالم الروائى، فهى تمهد لـ «الزمن المستعاد» وتكون - بمعنى ما - إعلاناً عنه ..

الرغبة واحدة وليس هناك من حل للاستمرار بين الطفل والنفاج^(١٤) وبين كومبرى وسدوم وعمورة .

إننا نتساءل أحياناً، وليس دون انزعاج، عن عمر السارد ، لأن الطفولة لا توجد عند بروس. إن الطفولة الحرة اللامبالية بعالم البالغين أسطورة الناس الكبار. إن الفن الرومانسى لإعادة تكوين طفولة ليس أكثر جدية من فن كوننا تماماً.

والذين يزهون «بالتلقائية» الطفولية يريدون أولاً أن يتميزوا عن «الآخرين»، عن البالغين عن نظرائهم، ولا شيء أكثر طفولة من هذا. إن الطفولة الحقيقية لا ترغب بكيفية تلقائية أكثر من النفاج snob. وليست رغبة النفاج أقل كشافاً من الطفل، ويجب إحالة الذين يرون لغرة بين النفاج وبين الطفل على فعل «البهرمان»، فهل كتابات برجوت وكلمات نوربوا توقف فى نفس النفاج أم فى نفس الطفل انفعالا دائماً غريباً عن العمل الفنى الذى يستخدمه مبرراً ؟

إن عبقرية بروس تمحو الحدود التى تبدو لنا منقوشة فى الطبيعة الإنسانية. ونحن أحرار فى إعادة رسمها، فنحن نستطيع رسم خط وهمى (تعسفى) فى العالم الروائى، ونستطيع مباركة كومبرى ولعن حى سان جيرمان. ونستطيع قراءة بروس كما نقرأ العالم من حولنا مكتشفين دائماً الطفل فى ذواتنا، والنفاج فى الآخرين (الأغيار)، ولكننا لن نرى أبداً اتصال جانب «عند سوان» وجانب «كيرمانت»، وسنظل دائماً بعيدين عن الحقيقة الجوهرية لـ (البحث عن الزمن الضائع) .

إن نبع «التبدل» قائم فينا ولكن الماء الحى لا ينبسجس إلا حين يضرب الوسيط الصخر بمصاه السحرة.

إن السارد لا يحس أبداً وبسهولة برغبة فى اللعب، فى قراءة كتاب ولا فى تأمل عمل فنى. فاللذة هى التى تقرأ دائماً فى وجوه اللاعبين، والمحادثة والقراءة الأولى هما اللتان تثيران عمل الخيال وتستفران الرغبة:

« ما كان يوجد فى أكثر حميمة، الكمشة التى لا تهدأ حركتها التى تخكم الباقي، كانت هى الاعتقاد فى الشراء الفلسفى فى جمال الكتاب الذى كنت أقرأ ورغبته فى اقتنائه مهما كان الكتاب. لأننى حتى لو اشتريته فى كومبرى .. فذلك لأننى عرفته (الكتاب) بعد أن ذكر لى باعتباره كتاباً ممتازاً، بواسطة الأستاذ أو الرفيق الذى كان يبدو لى فى تلك الفترة حائزاً سر الحقيقة والجمال اللذين كنت أحسهما نصف إحساس ولا أفهمهما إلا نصف الفهم . ولكن معرفتهما كانت الهدف العام والمستمر الفكرى» .

إن الحقيقة الداخلية التى طالما حفل بها النقد ليست إذن حقيقة معزولة أبداً فى ضوء كل رغبات الطفولة هذه، وهى رغبات «مثلثة»، تظهر معنى الغيرة والسنبيزم بكيفية مازحة أكثر من ذى قبل.

إن الرغبة البروسية هى رغبة مستعارة دائماً. وليس هناك فى (البحث عن الزمن الضائع) ما يطابق النظرية الرمزية والخيالية (تصورية مطلقة) التى لخصناها من قبل. وربما اعترض علينا بأن هذه النظرية هى نظرية مارسيل بروس نفسه. ذلك ممكن، ولكن يمكن أن يخطئ مارسيل بروس هو الآخر، إن النظرية مغلوطة ونحن نرفضها.

إن استثناءات قاعدة الرغبة لا تكون دائماً سوى ظاهرة، فليس هناك من وسيط فى حالة أجراس مارتافيل

إن الرغبة مثلية عند الطفل كما هي عند النجاج، وهذا لا يعنى أن أى تمييز مستحيل بين سعادة الأول وشقاوات الآخر، ولكن هذا التمييز الحقيقى لم يعد مصدره فى إبعاد المقلد. فهو لا يقوم (ne porte pas) على جوهر الرغبة بل على المسافة بين الوسيط والذات الراغبة. إن وسطاء الطفولة البروستية هم الوالدان والكاتب الكبير بيركوت، أى الأشخاص الذين يعجب بهم مارسيل ويقلدهم صراحة دون أن يخشى أبداً، من طرفهم، أية منافسة .

إن الوساطة الطفولية تكون إذن نمطا جديدا فى الوساطة الخارجية: إن الطفل يتمتع، فى عالمه، بالسعادة والسلام، ولكن هذا العالم غدا مهددا، فعندما رفضت الأم إعطاء قبلة لولدها فقد أخذت تلعب دورا مزدوجا خاصا بالوساطة الداخلية : كونها مثيرة للرغبة ووسيطا لا يقهر. وتغيرت قدسية الأسرة فجأة من حيث المظهر وبدأت الوسائس (sngoissses) الليلية تسبق وسائس المقلد والعاشق .

وليس بروسى هو الوحيد الذى تنبسه إلى هذا التقارب الذى يبدو لنا مفارقة بين المقلد والطفل، فقد اكتشف جول كوتى - إلى جانب هذه «البوفارية المنتصرة» التى هى التقليد - «بوفارية طفولية» ، وقد صور هاتين البوفاريتين بكيفية متشابهة. إن التقليد هو:

«مجموع الوسائل التى يستعملها شخص ما لمعارضة ظهور كينونته الحقيقية فى مجال وعيه من أجل أن يحل محلها باستمرار شخصية أكثر جمالا لا يتعرف إلى ذاته فيها» .

أما الطفل «فعندما يتصور نفسه شخصا آخر غير ذاته فهو يضى على نفسه صفات المثال (النموذج) الذى بهره، وكفاءاته» . إن البوفارية الطفولية تعيد بالضبط إنتاج آلية (ميكانيزم) الرغبة البروستية كما يكشفها فصل (مقطع) من البيرما :

«... الطفولة هى الحالة الطبيعية التى تظهر فيها ملكة تصور الذات غيرها، بوضوح أكثر، فالطفل يشعر بحساسية غريبة تجاه كل المؤثرات الآتية من الخارج، وفى الوقت نفسه يحس بنهم مفاغى إزاء كل المعارف التى اكتسبها العلم البشرى وتضمنتها تصورات تجعلها قابلة للتداول ..

«وعندما يلجأ كل واحد إلى ذكرياته الخاصة يستطيع أن يتصور كم هو فقير، فى هذه السن، النفوذ الممارس على روح الواقع . وكم هو كبير، على العكس ، نفوذ التشويه الروحى للواقع ... إن نهم الطفل يجد مقابله فى إيمان غير مشروط بالشئ الملقن . إن الفكرة المطبوعة تعطيه يقينا أقوى مما يحوله إياه الشئ المنظور (المرئى) . ولمدة طويلة تنتصر سلطة التصور (الفكرة) بفضل طبيعتها العالمية على سلطة تجاربه الشخصية » .

نعتقد أننا نقرأ هنا تعليقا على النصوص البروستية التى أتينا على جمعها، ولكن كوتى كتب قبل بروسى، وكان يعتقد أنه يتحدث عن فلوبر. وقد كان كوتى شاع، مزهوا بحدسه الأساسى ومثقنا من كونه قد بلغ مركز الإلهام الفلويبرى، بحرية، انطلاقا من هذا المركز، مطبقا فكره فى ميادين لم ينتبه إليها فلوبر، مستخلصا منها نتائج ربما ما كان فلوبر ليوافق عليها . فالواقع أن الإلهام يلعب عند فلوبر دورا أكثر محدودة مما يريده كوتى، فالإلهام (الروحى) لا يبلغ درجة الانتصار على تجربة يعارضها صراحة، فهو يكتفى بتضخيم تجربة ناقصة لتشويه معناها، أو على الأكثر بملء الفراغ الناتج عن غياب التجربة. إن الروى البوفارية الأكثر إيهاء هى إذن الأكثر قابلية للنقاش أحيانا من وجهة نظر فلويبرية صرفة. ولكن كوتى لا يسقط، مع ذلك، فى الخيال الخالص، وما عليه إلا أن ينساق مع

(الفنية) للزمن المستعاد « كانت قبل كل شىء ثورة روحية وأخلاقية، ونلاحظ الآن جيداً أن بروس كان على حق؛ إن استعادة الزمن هي استعادة الانطباع الحقيقى تحت رأى الآخر الذى يغطيه. وهذا يعنى إذن اكتشاف رأى الآخر هذا بوصفه رأياً أجنبياً وفهم أن مسلسل الوساطة يعطينا انطباعاً حياً جداً بالاستقلال والتلقائية فى الوقت الذى نكف فيه عن أن نكون مستقلين وتلقائيين .

إن استعادة الزمن تعنى جنى الحقيقة التى يقضى جل الرجال حياتهم (وجودهم) فى الهروب منها، ويعنى الاعتراف بأننا كنا دائماً نقلد الآخرين من أجل أن نظهر أصلاً فى نظرهم، كما فى نظرنا، نحن أنفسنا. إن استعادة الزمن تعنى تخطيم قليل من كبريائنا .

إن العبقرية الروائية تبدأ مع انهيار الأكاذيب الأنانية. فبرجوت ونوربوا ومقال الفيجارو ، كل أولئك هو ما يقدمه لنا الروائى الضعيف على أنه من عنده وهو ما يقدمه لنا الروائى العبقرى باعتباره مستمداً من الآخر؛ وهذا هو الذى يكون حميمية حقيقية للوعى. إن كل هذا مبتذل جداً دون شك وعام جداً (مشارك) وهو حقيقة كل الناس دون شك، ولكنه ليس حقيقة أبداً. إن الغرور الرومانسى يفضح بطواصية وجود الوسيط عند الآخرين من أجل إرساء استقلاله على أنقاض التطلعات المتنافسة .

إن العبقرية الروائية تخبز عندما تصبح حقيقة الآخرين حقيقة البطل، أى حقيقة الروائى عنه. فبعد أن رمى أوديب اللعنة على الآخرين، أدرك أوديب - الروائى أنه هو نفسه آثم. ولكن الغرور لا يصل أبداً إلى وسيطه الخاص؛ وتجربة الزمن المستعاد هي موت للغرور بمعنى أنها ميلاد للذلة (الإحساس بالضعف) الذى هو أيضاً ميلاد للحقيقة. وعندما يحتفل دوستوفسكى بالقوة الرهيبة للذلة فهو إنما يحدثنا عن الإبداع الروائى. إن النظرية الرمزية للرغبة هي إذن ضد روائية، (لا روائية)

إلهامه «البوفارى» ، وما عليه سوى أن يدفع المبادئ التى استخلصها من مؤلفات فلوبير إلى نتائجها القصوى (النهائية) من أجل بناء القوانين «الكبرى» لعلم النفس البروستى .

هل سيكون الأمر كذلك إذا لم تكن مؤلفات الروائيين تضرب جذورها فى جوهر أساس سيكولوجى وميتافيزيقى ؟

افتتح مارسيل، أربعاً وعشرين ساعة بعد العرض، أن البيرما وفرت له كل الرغبة التى كان ينتظرها منها. وحسم الصراع القلق بين التجربة الشخصية وشهادة الآخر لصالح الآخر. ولكن اختيار الآخر فى هذه المواد ليس سوى طريقة خاصة فى اختيار الذات (لنفسها)؛ فهو اختيار، من جديد، للذات القديمة (الأنا القديمة) التى لن تكون كفاءتها ولا ذوقها محل تهديد (طعن) بفضل السيد نوربوا وصحافى الفيجارو. فذلك اعتقاد فى «الأنا» (فى الذات نفسها) بفضل الآخر .

ولكن تكون العملية ممكنة دون نسيان فوري تقريباً للانطباع الحقيقى؛ وهذا النسيان المعنى يستمر حتى «الزمن المستعاد»، وهى عبارة عن تدفق حقيقى «للتذكر الحى» ، عبارة عن بحث للحقيقة التى بفضلها يصبح من الممكن كتابة حدث البيرما .

وقبل إعادة اكتشاف هذا الزمن كان من الممكن أن يقتصر حدث البيرما، لو أن بروس كتبه، على رأى السيد نوربوا ورأى الفيجارو. وكان من الممكن أن يقدم لنا بروس هذا الرأى باعتباره رأيه الحقيقى (الأصيل) ، وكنا عندئذ سننتشى بفطنة الفنان الشاب ودقة حكمه (نقدية) .

إن (جان سانتاي) تزخر بمشاهد من هذا النوع؛ وبطل هذه الرواية يظهر لنا دائماً فى شكل رومانسى ومفيد. إن (جان سانتاي) رواية بدون عبقرية وهى تسبق تجربة (الزمن المستعاد) ، ومن هذه الأخيرة تنبع العبقرية الروائية. وبروست لم يفتأ يؤكد أن الثورة الجمالية

إن تطابق الحلم والمنافسة هو من الكمال بحيث إن الحقيقة الروائية تفتت مثل الحليب الدائر عندما نفضل بين عناصر الرغبة الروستية . ولن يتبقى سوى كذبتين هزيلتين: بروسست الداخلى «بروست النفسى» السيكولوجى .

تساءل، دون جدوى، كيف أمكن أن تتولد عن هذين التجريدين المتناقضين رواية (البحث عن الزمن الضائع) .

إن اقتراب الوسيط يؤدي - كما نعلم - إلى جعل دائرتي الإمكان - اللتين يحتل مركز كل منهما المتنافسان - متقاربتين . وإذن فالإحساس الذى يشعر به كل منهما تجاه الآخر لا يكف عن التزايد؛ وميلاد الحب عند بروسست يلتبس بميلاد الحقد . ونعارض الرغبة (ازدواجيتها) يبدو جلياً جداً فى حالة جيلبرت، فعندما يرى السارد هذه المرافقة لأول مرة، تترجم رغبته إلى عبوس قطيع . وخارج الدائرة العائلية المباشرة لم يعد هناك مكان من الآن إلا لانفعال واحد؛ الانفعال الذى يشيره الوسيط عندما يرفض بقسوة ولوج «المملكة العليا» التى يملك بمفتاحها .

يتحدث بروسست أيضاً عن الرغبة والحقد، عن الحب والغيرة، ولكنه يؤكد باستمرار تكافؤ جميع هذه المشاعر . وفى (جان سانتي) يعطى للحقد تعريفاً رائعاً مثلاً هو كذلك تعريف للرغبة:

« إن الحقد يكتب لنا، فى كل يوم، عن حياة أعدائنا، الرواية الأكثر زيفاً، فهو يفترض لهم بدل سعادة إنسانية رديئة، تخترقها متاعب مشتركة تحرك فينا مشاعر ودية هادئة، فرحة وقحة تبدو مثيرة لسمارنا، فهو يغير كما نغير الرغبة، ويجعلنا كما تفعل الرغبة متعطين إلى الدم الإنسانى؛ ولكن الحقد من جهة أخرى مثل الرغبة لا يمكن أن يشبع إلا بتحطيم هذه الفرحة فهو يفترضها، يؤمن بها، ويشاهدها محطمة، على الدوام، وهو مثل

مثلاً مثل التبلر الستاندالى فى صورته الأصلية، فهذه النظريات تصور لنا رغبة دون وسيط، تترجم وجهة نظر الذات الراغبة المصحمة على نسيان الدور الذى يلعبه الآخر فى رؤيته للعالم . وإذا كان بروسست يستعمل لغة رمزية فلأن حذف الوسيط لم يخطر بباله ما دام الأمر لا يتعلق أبداً بتصوير روائى ملموس . فهو لا يرى ما تحذف النظرية بل ما تعبر عنه؛ ألا وهو: أثنائية الرغبة ونفاضة الموضوع والتشويه الذاتى وهذا الإحباط (خيبة الأمل) الذى نسميه متعة .. كل شيء حقيقى (صحيح) فى هذا التصوير، وهو ليس كاذباً إلا عندما نزعج أنه كمال . وقد كتب بروسست آلاف الصفحات ليكملها، أما النقاد فلم يكتبوا شيئاً؛ فهم يعزلون (يجتزئون) جملاً مبتذلة جداً من رواية (البحث عن الزمن الضائع) الضخمة ويقولون: « هذه هى الرغبة الروستية » . فهذه الجملة تبدو لهم ثمينة لأنها تدغدغ، لا إرادياً، الوهم نفسه الذى تنص عليه الرواية، هذا الوهم فى الاستقلال (التحرر) الذى يغدو أكثر كذباً لفرط تعلق الإنسان المعاصر به .

إن النقاد يمزقون دون خياطة التنورة التى جهد الروائى فى نسجها، إنهم يهبطون إلى مستوى التجربة (العامة) المشتركة ويبتسرون العمل الفنى كما ابتسر بروسست (بتر) أولاً تجربته الخاصة بتناسيه بروجوت ونوربوا فى فصل البيرما . إن النقاد «الرمزيين» يظنون إذن خارج «الزمن المستعاد»، فهم يقهقرون العمل الروائى نحو العمل الرومانسى .

ويريد الرومانسيون والرمزيون رغبة محوكة : - ironsi guratice بيد أنهم يريدونها تلقائية كلية . إنهم لا يريدون أن يسمعوها كلاماً عن الآخر . إنهم يصدون عن الوجه المظلم للرغبة زاعمين أنه غريب عن أحلامهم الجميلة الشعرية، مكرين أن يكون فديتها . يبين لنا الروائى ، فى أعقاب الحلم، موكب الوساطة الداخلية الحزين، (الكتيب) : «الحسد والغيرة والحقد الواهن» . وتبقى قولة ستاندال مفعمة بالحقيقة عندما نطبقها على عالم بروسست، عندما نخرج من الطفولة يتطابق كل تغيير (تشويه) مع ألم حاد .

عند الروائيين السابقين، فالمشاعر المتناقضة تبلغ درجة من العنف جعلت البطل عاجزا عن السيطرة عليها .

يحس القارئ الغربي أحيانا أنه ضائع قليلاً في عالم دوستوفسكي، فالقوة الملهمة للوساطة الداخلية تمارس هنا في وسط الدواة العائلية ذاتها، ونمى بعدا من الوجود لم يكن مخترقا، تقريبا، من طرف الروائيين الفرنسيين، إن لكل من روائي الوساطة الداخلية الثلاثة الكبار مجاله المتميز. فالحياة العامة أو السياسية هي الملقومة، عند ستاندال، برغبة الاقتراض . ويحدث الشر عند بروس إلى الحياة الخاصة باستثناء الدائرة العائلية في أكثر الأحيان. وعند دوستوفسكي، تصيب العدوى الدائرة العائلية نفسها وصميم الوساطة الداخلية نفسها. يمكن إذن معارضة وساطة «الزواج الخارجى» عند ستاندال وبروست بوساطة «الزواج الداخلى» عند دوستوفسكي، إلا أن هذه القسمة ليست صارمة. إن ستاندال يترامى على أرض بروس عندما يرسم صور الحب القصوى «بالرأس»، ويلج ميدان دوستوفسكي كذلك عندما يبين لنا حقد الابن على أبيه، وكذا تبدو علاقات مارسيل بأبويه أحيانا ذات طابع دوستوفسكى (نسبة إلى دوستوفسكي). إن الروائيين يغامرون في كثير من الأحيان خارج مجالاتهم الخاصة، ولكنهم كلما ابتعدوا كلما كانوا سرعين، اختزاليين، وغير متيقنين. إن هذه القسمة التقريبية للمجال الوجودى بين الروائيين تحدد غزو المراكز الحيوية للفرد من لدن الرغبة المثلثة والتدليس (الدنس) الذى ينتشر تدريجا في المناطق الأكثر حميمية في الكائن، إن هذه الرغبة شر قارض يصيب أولا الأطراف ثم يستشري في المراكز. إنها استلاب أكثر اكتمالا دائما كلما نقصت المسافة بين النموذج ونابعه. وهذه المسافة تبلغ حدها الأدنى في الوساطة العائلية: بين الأب وابنه، بين الأخ وأخيه، والزوج وزوجته، بين الأ. وولدها، كما هو الأمر عند فرانسوا مورياك، ونبعا عند

الحب، لا يأبه بالعقل ويعين اهتمامه مشدوداً إلى أمل لا يقهر .

وقد لاحظ ستاندال من قبل في كتابه (فى الحب) وجود ما أسماه بتبلور الحقد. وتكفى خطورة واحدة ليصبح التبلوران شيئا واحدا. وبروست يتبين باستمرار وجود الحقد في الرغبة والرغبة في الحقد ولكنه يظل وفيها للغة الكلاسيكية، فهو لا يحذف أبدا كلمات «كما» و«مثل» التى تكثر في المقطع السابق، ولا يبلغ المرحلة القصوى (العليا) للوساطة الداخلية، فقد كانت هذه المرحلة مقصورة على روائي آخر هو دوستوفسكى الروسى الذى يسبق بروس من الناحية الكرونولوجية ويخلفه في تاريخ الرغبة المثلثة. وبصرف النظر عن الشخصيات النادرة التى تخلت كلية من الرغبة حسب الآخر، لا يوجد أبدا عند دوستوفسكى حب دون غيرة، ولا صداقة دون حسد، ولا انجذاب دون تطور. فالشخصية تسب عدوها، تصب في وجهه، ولكنها ترتمى، بعد لحظات، على رجله تقبل ركبته. هذا الانبهار الحقود، لا يختلف من حيث المبدأ عن السنوبيزم Snobisme البروسى والأناية الستاندالية، فالرغبة، المنسوخة من رغبة أخرى، من نتائجها الحتمية «الحسد والغيرة والحقد العاجز». وبقدر ما يقترب الوسيط وبقدر ما تنتقل من ستاندال إلى بروس، ومن بروس إلى دوستوفسكى، تكون لمرات الرغبة المثلثة أكثر مرارة .

فالحقد الكثيف جدا، عند دوستوفسكى، ينتهى «بالانفجار» كاشفا عن طبيعته المزدوجة أو بالأحرى عن الدور المزودج الذى يلعبه الوسيط باعتباره نموذجاً عائقا، هذا الحقد الذى يجعل (بعيد) هذا الاحترام الوفير الذى يتمرغ في الوحل بل في الدم هو الشكل الأقصى للصراع الناتج عن الوساطة الداخلية .

إن بطل دوستوفسكى يكشف في كل لحظة بواسطة الحركات والكلمات حقيقة تبنى هي سر الوعى

فهى لم تعرف سلطة الحكم البورجوازى. إن ستاندال وبروست هما روائيا هذا الحكم، وهما يحتلان المناطق العليا من الوساطة الداخلية ويحتل دوستوفسكى فيها المناطق الواطة جدا .

تمثل (المراهق) بحق الخصائص المميزة للرجبة الدستوفسكية، فالعلاقات بين دولكوروكى وفيرسيلوف لا يمكن أن تترجم سوى بعبارات الوساطة. فالابن والأب يعشقان المرأة نفسها، وحب دولكوروكى للجنرالة أخمأكوفا منقول عن الحب الأبوى. وهذه الوساطة من الأب لابن ليست هى الوساطة الخارجية للطفولة البروسية، تلك التى حددنا بسدد الحديث عن كومبرى؛ ولكنها الوساطة الداخلية التى تجعل من الوسيط منافسا مكروها، فاللقيط البائس هو فى الوقت ذاته ند أب لا يقوم بواجباته، والضحية المعجبة بهذا الكائن (الأب) الذى تخلق عنه دون مبرر. ولنفسهم دولكوروكى لا ينبغى مقارنته بأطفال وآباء الروايات السابقة بل بـ «السنوب/ النفاج» البروسى المفضون بالكائن الذى يرفض استقباله. وهذه المقارنة ليست صحيحة تماما؛ لأن المسافة بين الأب والابن أقل من المسافة بين النفاجين، فتجربة دولكوروكى هى إذن أكثر مرارة من تجربة النفاج أو الحسود البروسى؛ فبقدر ما يقترب الوسيط يتعاطف دوره ويتضاءل دور الموضوع. وقد بوا دوستوفسكى، بحدس عبقرى، الوسيط مكان الصدارة من المسرح، وأرجع الموضوع إلى المرتبة الثانية؛ ثم إن بناء الرواية يعكس فى النهاية التراتبية الحقيقية للرجبة.

وعند ستاندال وبروست سيكون كل شيء مرتبا فى (المراهق) حول البطل الرئيسى أو حول الجنرالة أخمأكوفا .

وقد ركز دوستوفسكى روايته على الوسيط فيرسيلوف. وليست (المراهق) مع ذلك وجهة النظر التى تهمنا؛ الرواية الأكثر جراءة من روايات دوستوفسكى، فهى تسوية بين عدة حلول، أما تغيير مركز الجذب

دوستوفسكى. إن عالم دوستوفسكى بعبارات الوساطة يوجد بهذا الجانب أو بالأحرى بالجانب الآخر من عالم بروت كما يوجد بروت بهذا الجانب أو ذلك من ستاندال، وهو يختلف عن العالمين السابقين بالشكل الذى يختلف به العالمان، الواحد عن الآخر. وليس هذا الاختلاف هو غياب العلاقات والاتصالات. ولو كان دوستوفسكى حقا مستقلا كما نزع أحيانا لما أمكننا اختراق أعماله، فسنقرؤها كما نتجلى حروف لغة مجهولة .

لا ينبغى تقديم (الأشباح الرائعة) لدوستوفسكى وكأنها كتلة معدن تسقط من السماء فجأة .

فى عهد النبيل السيد Vogue تردد، فى كل مكان تقريبا، أن شخصيات دوستوفسكى «روسية» جدا بحيث يصعب استيعابها استيعابا تاما بعقولنا الديكارتية .

فهذه الأعمال «الغريبة» تفلت، من حيث التحديد، من مقاييسنا الغربية العقلانية، واليوم لم يعد الطابع الروسى هو المهيمن على كتابات دوستوفسكى ولكن داعية الحرية المجدد المبقرى عبدو الثقايد^(١٥)، الذى كسر الأطر القديمة للفن الرومانسى .

ونعارض نحن، دون انقطاع، إنسان دوستوفسكى ووجوده المتحرر، بالتحليلات المبسطة لروايتينا (démodés) الباليين السيكلوجيين والبورجوازيين .

هذه العبادة المتزمتة، مثلها مثل الحيلة القديمة، تحول دون أن نرى فى دوستوفسكى نهاية الرواية العصرية ومرحلتها القصوى .

إن مذهب دوستوفسكى الباطنى النسبى جدا لا يجعل منه سيد روايتينا أو مقلدهم، فليس الكاتب بل القارئ هو الذى يكون الظلام. ويستغرب دوستوفسكى لترددنا؛ فهو مقتنع بتقدمه الروسى على أشكال التجارب الغربية. لقد مرت روسيا - دون مرحلة انتقال - من النيات التقليدية الإقطاعية إلى المجتمع الأكثر حداثة؛

الروائي فهو موضح بصورة أحسن وأبرع في (الزوج الأبدى) (١٦).

إن فيلتشانوف العازب الثرى (دوان جوان) زئرنساء ناضج العمر بحيث بدأ التعب والسأم بفزوانه، ومنذ أيام فتن بظهور سريع لرجل هو في الوقت ذاته غريب وأليف، محزون ومفرج، وبعد قليل يكتشف هوية الشخص ويتعلق الأمر به : بافيل بافلوفيتش ترستزكى الذى وافت زوجته - وهى عشيقة سابقة لفلتشانوف - المنية منذ قليل. وقد غادر بافيل بافلوفيتش منطقته للالتقاء فى سان بترسبورج بعشاق الفقيدة ، وقد توفي أحد هؤلاء العشاق بدوره وتبع بافيل بافلوفيتش، فى أسى كبير، المركب الجنائزى، وبقي فلتشانوف الذى سلط عليه نظرات وقحة جدا وحاصره بحضوره، وأخذ الزوج المهدوع يتحدث عن الماضى أحاديث غريبة جدا، قام بزيارة غريبه فى جوف الليل، شرب نخبه، قبل فمه، عذبه ببراعة بواسطة طفلة شقية لم يعرف أبوها أبدا. لقد ماتت الزوجة وبقي الميثيق ولم يعد هناك من موضوع، ولكن الوسيط فلتشانوف لا يمارس إغراء أقل من إغرائه بحيث لا يقهر.

وهذا الوسيط سارد مثالى لأنه فى قلب الحدث، ولكنه لا يشارك فيه إلا قليلا ، يصور الوقائع بعناية كبيرة إلى درجة أن يعجز أحيانا عن ترجمتها ويخشى إهمال جزئية مهمة .

بدأ بافيل بافلوفيتش يتدبر أمر زواج ثان. ومرة أخرى، يذهب هذا الرجل المفتون عند عشيق زوجته الأولى ويطلب إليه مساعدته فى اختيار هدية للزوجة الجديدة، ويرجو أن يرافقه فى زيارته لها. يرفض فلتشانوف ولكن بافيل بافلوفيتش يصر ويتضرع فينال بغيته .

يستقبل «الصديقان» من لدن الفتاة الشابة استقبالا حسنا: فلتشانوف يتكلم كثيرا ويعزف على البيانو

(Piano) ويشير مرحة الاجتماعى الإعجاب فتتجمع الأسرة كلها حوله، ومن بينها الفتاة الشابة التى اعتبرها بافيل بافلوفيتش خطيبته. يقوم هذا الذى يزعم أنه منسى بجهود غير مجدية من أجل أن يبدو جذاباً. فلم يأخذه أحد مأخذ الجد، يتأمل هذه الكارثة الجديدة، يرتعد، يرتجف قلقاً ورغبة .. ويلتقى فلتشانينوف بعد عدة سنوات ببافيل بافلوفيتش فى محطة سكة حديد ولم يكن « الزوج الأبدى » وحيداً بل كانت معه امرأة ساحرة ، زوجته ، وأيضاً شاب عسكري متألق .

ويكشف نص (الزوج الأبدى) عن جوهر الوساطة الداخلية فى أبسط وأبقى صورة ممكنة . فليس هناك استطراد يشتت أو يراوغ القارئ . ولأن النص شديد الوضوح فإنه يبدو ملغزاً وهو يلقى على المثلث الروائى ضوءاً يبهنا . فأمام بافيل بافلوفيتش لا يسعنا التشكيك - فيما يتعلق بالرغبة - فى أولوية الآخر الذى كان ستاندال أول من أرسى قواعدها . فالبطل يحاول دائماً أن يقتنعنا أن علاقته بالشئ المرغوب مستقلة عن غريبه . ونحن نرى هنا أن هذا البطل يضلنا، فالوسيط ساكن والبطل يدور فى فلكه كما تدور الكواكب حول الشمس ، وسلوك بافلوفيتش يبدو غريباً ولكنه متوافق دائماً مع منطق الرغبة المثلثة . فبافيل لا يستطيع أن يرغب إلا بواسطة فلتننا نينوف أو فى فلتشانينوف فيما يقول المتصوفة، ولذا فهو يصطحب فلتشانينوف عند المرأة التى اختارها لكى يشتتها معه ويصبح تبعاً لذلك كفيلاً لمصادقها بوصفها قيمة جنسية .

وقد يرى بعض النقاد فى بافيل مثالاً « للشذوذ الجنسى غير المتحقق » ، ولكن سواء تحقق الشذوذ أو لم يتحقق فإن ذلك لا يقدم تفسيراً لبنية الرغبة ، ربما أبعد هذا التصور بافيل عن اعتباره رجلاً طبيعياً، لكنه لا يقدم توضيحاً يسمح لنا بالفهم ، أى لا نجد جدوى من إرجاع الرغبة المثلثة إلى شذوذ جنسى لا يستطيع إدراكه من يمارس التعددية الجنسية .

هي التي نحكم جيداً في وجوده البائس . إن الرغبة الثالثة ، واحدة ، لقد انطلقنا من دون كيشوت لنصل إلى ب . بافلوفيتش . وقد نطلق من (تريستان وايزولتسا)^(١٣) كما فعل « دني دي روجمون » في كتابه « الحب والغريب » ، ونصل سريعاً إلى « سيكولوجية الحسد هذه التي تغزو تخيلاتنا » . وعندما حدد روجمون هذه السيكولوجية بكونها : « تدنيس الأمتورة » الذي يتجسم في شعر تريستان ، اعترف صراحة بالرباط الذي يربط أشكال الحب الأكثر نبلاً بالحسد المرضى كما يصوره لنا بروسست وستوفسكي : « الحسد مرغوب فيه ، مستشار ، ومفضل بطريقة خفية » وكما يلاحظ ذلك بحق ، روجمون :

« يصل بنا الأمر إلى رغبة أن يكون الكائن محبوب غير وفي حتى نتمكن من ملاحقته من جديد والإحساس بالحب في حد ذاته » .

تلك هي فعلاً على وجه التقريب رغبة ب . بافلوفيتش : إن الزوج الأبدى لا يمكن أن يستغنى عن الحسد .

وبالاعتماد على تخيلات دني دي روجمون وشهادته ، فإننا نرى من الآن وراء كل أشكال الرغبة الثالثة المصيدة الجهنمية الوحيدة نفسها التي يسقط فيها البطل بهدوء .

إن الرعة الثالثة واحدة ، ونعتقد أننا قادرون على تقديم حجة ساطعة على هذه الوحدة في النقطة ذاتها التي يبدو فيها الشك مبرراً أكثر . ويتعلق الأمر « بطرفي » الرهبة اللذين وضع أولهما سرفانتيس و ثانيهما دستوفسكي ، إلى درجة يبدو معها من الصعب جداً دمجهما في بنية واحدة . متوافق على أن ب . بافلوفيتش هو آخر النفاخ البروستي بل الأناني اندستوينسكي ، ولكن من سيتعرف فيه إلى ابن أخ أو ابن أخت ، ولم يعد ، لدون كيشوت المشهور ؟

وستكون النتائج أكثر أهمية وقيمة لو عكسنا اتجاه التفسير أو معناه : يجب محاولة فهم بعض صور الشذوذ الجنسي انطلاقاً من الرغبة الثالثة ، فالشذوذ الجنسي البروستي ، مثلاً ، يمكن أن يعرف بكونه انزلاق قيمة جسدية نحو الوسيط بقيت أيضاً متصلة بالموضوع في الدون جوانية « العنادية » ، وهذا الانزلاق ليس مستحيلاً ، قبلياً ، بل هو حقيقي في المراحل الحادة من الوساطة الداخلية ، التي تتميز ببروز ملحوظ باستمرار للوسيط واختفاء تدريجي للموضوع . وبعض مقاطع (الروح الأبدى) تكشف بوضوح بداية انحراف جنسي نحو المنافس الثاني .

إن الروايات تضيء بعضها بعضاً ، وعلى النقد أن يستعير مناهجه ومفاهيمه بل معنى جهده من الروايات نفسها . يجب أن نلتفت هنا نحو « بروسست » « السجينة » الذي يشبه جداً ب . بافلوفيتش ، من أجل أن نفهم رغبة هذا البطل :

« يحدث لنا ، إذا كنا نجيد تحليل حبنا ، أن ندرك أن النساء لا يعجبنا إلا بسبب عدد الرجال الذين سنصارعهم من أجلهن ، على الرغم من أننا نتألم حتى الموت بسبب مصارعتهن . وإذا ألغى هذا العدد ، فإن يرق المرأة يسقط ، ولنا على ذلك مثال في الرجل الذي أحس بضعف ميله نحو المرأة التي يحب فأخذ يطبق تلقائياً القواعد التي استخلص . ومن أجل أن يتيقن أنه لن يكف عن حب المرأة ، وضعها في وسط خطير يتوجب عليه أن يحميها فيه كل يوم » .

من تحت النبرة الشامخة يبرر القلق البروستي الجوهري الذي هو أيضاً قلق بافلوفيتش . إن بطل دستوفسكي يطبق هو الآخر « تلقائياً » ، إن لم نقل بصفاء ، القواعد التي لم ستخلصها في الواقع ، ولكنها بدورها

الأبدى) لسرفانتيس ، والقصتان مختلفتان إلا من حيث التقنية وتفصيل الحبكة . يقود ب . بافلوفيتش فلتشانوف نحو خطيئته ، ويطلب أنسالم إلى لوتير مغازلة زوجته . وفى الحالتين ، فإن قيمة الوسيط تستطيع وحدها الموافقة على جودة الاختيار الجنسي .

لقد ركز سرفانتيس طويلاً ، فى بداية حكايته ، على الصداقة التى تربط الخصمين وعلى التقدير اللامحدود الذى يكنه أنسالم للوتير ، وعلى الدور الوسيط الذى لعبه هذا الأخير بين الأستين بمناسبة الزواج .

ومن الواضح أن هذه الصداقة المتأججة مبطنة بشعور حاد بالمنافسة ، ولكن هذه المنافسة تبقى فى الظل .

وفى (الزوج الأبدى) فإن الوجه الآخر للشعور « المثلث » هو الذى يظل خفياً ، فنحن نرى بوضوح حقد الزوج المهدود ، وعلينا أن نخمن تدريجياً الاحترام الذى يخفيه هذا الحقد . فلأن فلتشانوف يحظى ، فى نظر ب . بافلوفيتش ، بامتياز جنسى واسع ، يطلب إليه هذا الأخير اختيار الحلى الذى يهديه إلى خطيئته .

فى القصتين يبدو أن البطل يسلم مجاناً محبوبته إلى الوسيط كما يهدى متعبد قرباناً إلى الآلهة . وإذا كان المتعبد يعرض الشئ لكى يتمتع به الإله ، فإن بطل الوساطة الداخلية يقدم الشئ من أجل ألا يتمتع به الإله . فهو يقدم الحبيبة إلى الوسيط من أجل أن يرغب فيها ومن أجل أن ينتصر بعد ذلك على هذه الرغبة المنافسة .

فهو لا يرغب فى وسيطه ، بل يرغب عنه . والشئ الوحيد الذى يرغب فيه البطل هو ذلك الذى يحرم منه وسيطه ، وما يهمه فى العمق هو الانتصار الحاسم على هذا الوسيط الوقح . إن الكبرياء الجنسية هى التى تقود دائماً أنسالم وب . بافلوفيتش ، وهى الكبرياء نفسها التى توقمهما فى أكثر الهزائم خزيًا .

إن مقرضى هذا البطل المتحمسين لن يفوتهم نعت مقارنتنا بالدناسة . فدون كيشوت ، حسب اعتقادهم ، لا يقيم إلا فى القمم ، فكيف تخس مبدع هذا الكائن السامى الفئات البشرية التحتية التى يتمرغ فيها الروح الأبدى ؟ يجب البحث عن جواب هذا السؤال فى إحدى القصص التى سخر فيها سرفانتيس من دون كيشوت .

وعلى الرغم من أن هذه النصوص مصبوبة كلها فى آلة رعوية أو آلة الغروسية ، فإنها ليست كلها سقطات معادة فى الأنواع الرومانسية الروائية . إن أحد هذه النصوص ، وهو نص (الفضولى الوقح) ، يمثل رغبة مثالية شبيهة جداً برغبة ب . بافلوفيتش . لقد تزوج أنسالم^(١٨) منذ قليل الشابة الجميلة كامى ، وقد تم الزواج بواسطة لوتير : الصديق الأخير للزوج السعيد .

وبعد وقت ما ، من الزواج ، تقدم أنسالم إلى لوتير بطلب منير : فقد توسل إليه أن يغازل كامى التى يريد ، حسب زعمه ، اختبار وفائها . يرفض لوتير بغضب ، ولكن أنسالم يلح فى الطلب ، بحث صديقه بألقى طريقة ويكشف فى كل أقواله عن الطابع الملصاح لرغبته ، يهرب لوتير طويلاً ولكنه تظاهر بالقبول لطمأنة أنسالم ، فما كان من هذا الأخير إلا أن رتب لقاء بين الاثنين : (لوتير والزوجة) ، سافر وعاد فجأة ، وعاتب لوتير عشاقاً مرراً لكونه لم يقم بواجبه بنجدة . وبكلمة ، فقد تصرف بطريقة خرقاء إلى درجة أنه ألقى بلوتير وكامى فى أحضان بعضهما ، وبعد أن علم أنه حدع انتحر بأساً .

عندما نقرأ هذا النص فى ضوء (الزوج الأبدى) و (السجينة) لا يمكن أبداً أن نحكم عليه بأنه مفتعل وغير ذى فائدة .

فدستوففسكى وبروست يساعداننا على استيعاب المعنى الحقيقى . و (الوقح الفضولى) هو (الزوج

فكل ملاحظاته حول (دون كيشوت) تدحض التأثير الرومانسى .

إن وجود (الفضولى الوقع) إلى جانب (دون كيشوت) أقلق دائماً النقاد ، وتتساءل عما إذا كانت القصة مطابقة (ملائمة) للرواية . إن وحدة الرائعة تبدو متصدعة قليلاً ، وهذه الوحدة هي التي تكشفها رحلتنا عبر الأدب الروائى .

انطلقنا من سرفانتيس وعدنا إليه ، ولاحظنا أن عبقرية هذا الروائى تشمل الأشكال القصوى للرغبة حسب الآخر . وبين سرفانتيس دون كيشوت وسرفانتيس أنسالم ، ليست المسافة صغيرة مادامنا نستطيع أن نضع فيها كل الروايات المذكورة فى هذه الدراسة ، ولكنها مسافة ليست مستعصية على الاجتياز . مادام كل هؤلاء الروائيين متضامنين ، ومادام فلوير وستندال وبروست ودستوفسكى يكونون سلسلة مترابطة من سرفانتيس إلى آخر .

إن الحضور التلقائى للوساطة الخارجية والوساطة الداخلية داخل رواية واحدة يؤكد ، فى نظرنا ، وحدة الأدب الروائى . ووحدة هذا الأدب تؤكد ، بالمقابل ، وحدة (دون كيشوت) . إننا نشبت الواحدة بالأخرى كما نشبت كروية الأرض بالدوران حولها .

إن الطاقة الإبداعية كبيرة جداً عند أبى الرواية الحديثة ، إلى درجة أنها تمارس تأثيرها دون جهد . فهى كل « الفضاء » الروائى . فليس هناك من فكرة فى الرواية الغربية لم تكن بذرتها موجودة عند سرفانتيس . وفكرة هذه الأفكار ، الفكرة التي يتأكد دورها المركزى فى كل لحظة ، الفكرة الأم التي نستطيع انطلاقاً منها أن نعر على كل شيء ، هي الرغبة المثلثة التي ستستخدم قاعدة لنظرية الرواية الروائية .

نقترح (الفضولى الوقع) و (الزوج الأبدى) تأويلاً غير رومانسى لـ (دون جوان) . فأنسالم و ب . بالفلوبيتش يعرفان السادة الصغار الثرثارين الكافين ، البروميشوسيين الذين يزخر بهم عصرنا . فالكبرياء هي التي تصنع (دون جوان) وهي التي تجعل منا ، فى الأجل القريب أو البعيد ، عبيد الآخرين .

و (دون جوان) الحقيقي ليس مستقلاً فهو غير قادر على الاستغناء عن الآخرين بل على العكس ، وهذه الحقيقة تم إخفاؤها اليوم ولكنها حقيقة بعض شخصيات شكسبير المغربية ، إنها حقيقة (دون جوان) لمولير :

« المصادفة هي التي أرنتى هذين الحبيبين ثلاثة أو أربعة أيام قبل سفرهما . لم أر أبداً شخصين يمثل فرحة هذين أحدهما بالآخر ، ولا حباً بمثل الذى انفجر بينهما . إن الرقة المريبة لحيتهما المتبادل جعلتني أنفعل . لقد أصابتنى الضربة فى القلب وبدأ حسبي بالحسد . نعم لم أفر على الألم برؤيتهما سعيدين باجتماعهما ، لقد أثار الحزن (المشوب بالفضب) رغائبي ، ونصورت لنفسى لذة كبيرة فى قدرتى على تمكير ذكائهما وفك الارتباط الذى جرح هشاشة (رقة) قلبى » .

ما من تأثير أدبى يستطيع تفسير نقاط الالتقاء بين (الفضولى الوقع) و (الزوج الأبدى) . تتصلب الخلافات كلها بالشكل ، والتمائلات بالمضمون . ولم يشك دستوفسكى أبداً فى هذه التمائلات ، ولم ينظر إلى الرائعة الإسبانية ، شأنه شأن كثير من قراء القرن التاسع عشر ، إلا من خلال التفسيرات الرومانسية . وقد كان يحمل بالتأكيد صورة خاطئة جداً عن سرفانتيس :

المواش :

- (١) بلاد الغال : منطقة أوروبا القديمة تشمل حالياً فرنسا وبلجيكا وسويسرا وألمانيا . وكانت قديماً تشمل إيطاليا .
- (٢) مقطع من رواية (دون كيشوت) لسرفانتيس .
- (٣) ناقد فرنسي Jules de Gaultier تحدث عن النزعة البوغارية في روايات فلوير .
- (٤) جوليان سوريل : الشخصية البارزة في رواية الأحمر والأسود .
- (٥) أستخدم هذه الكلمة وهي خطأ شائع ومتداول رغم أن اللفظة الصحيحة هي « زوجة » التي تطلق على المدكر والمؤنث في آن .
- (٦) L'homme du ressentiment : إنسان الخلد . كتاب المفكر الألماني : ماكس شيلر : بعنوان (١٨٧٤ - ١٩٢٨) كتب عدة تحليلات فينومولوجية منها طبيعة وشكل الود ١٩٢٣ وقد طبع كتابه (رجل الاحسا) وترجم بالفرنسية سنة ١٩٣٣ منشورات جاليمار وأعيد طبعه سنة ١٩٧٠ في كتاب الحب . راجع لاروس سنة ١٩٧٩ وموسوعة : الاتجاهات الرئيسية للبحث في العلوم الاجتماعية والإنسانية في القسم ١٢ المجلد ٢ ص ١٦١١ .
- (٧) مصطلح علمي (الفاريج الطبيعي) يعني إعادة الإنتاج ... Une parthénogenèse .
- (٨) مايرا : أحد الملوك المشهورين في روايات الفروسيه .
- (٩) كتاب ستاندال : المحروف : De L'Amour
- (١٠) اللاأخلاقي : L'immoraliste هي إحدى روايات أندريه جيد المشهورة .
- (١١) كتاب لستاندال : Les Chroniques italiennes : الأعمار الإيطالية .
- (١٢) أشهر روايات مارسيل بروست .
- (١٣) La Berna : لعبة ذكرها بروست في روايته .
- (١٤) الفرح غيب المانع في (أشكال الرواية الحديثة) ترجمة Snob / Snobisme بنفاجي نفاجة . راجع : المقدمة / من الكتاب أعلاه .
- (١٥) هو محارب الإيقونات أو : L'iconoclaste عدو التقليد .
- (١٦) (الزوج الأبدى) : إحدى روايات دوستوفسكي المشهورة . راجع أعماله الأدبية .
- (١٧) تريستان وإيزولفا : Tristan et Iseult أسطورة قديمة .
- (١٨) أسالم ولوتير : بطلا قصة (الفضولي الوقح) أو (الزوج المهدوع) أو (الصديقان) في رواية دون كيشوت . راجع دون كيشوت .

مقدمة إلى

مشكلات

علم اجتماع الرواية*

لوسيان جولدمان

فرنسا بدرجة كبيرة - وعمل رينيه جيرار المنشور حديثاً (الكذب الرومانسي والحقيقة الروائية) ^(١٢)، حيث اكتشف جيرار التحليلات اللوكانشية - التي لم تكن معروفة له شخصياً كما أخبرني بذلك مؤخراً - فحاول تكييفها مع نقاط معينة ومتعددة من كتابه.

قادتنى دراستي لـ «نظرية الرواية» وكتاب جيرار إلى صياغة عدد من الفرضيات التي بدت لي مهمة، فطورت على أساسها عملي الأخير عن روايات مالرو، تركزت هذه الفرضيات، من ناحية، على التماثل بين بنية الرواية الكلاسيكية وبنية التبادل في الاقتصاد الليبرالي، وتركزت من ناحية أخرى على تماثلات معينة في التحولات الأخيرة للرواية.

ولتكن البداية أن نرسم مخططات البناء التي وصفها لوكاتش، وهو بناء كما يعتقد لوكاتش، ربما

منذ عامين، وفي يناير ١٩٦١، طلب إلى معهد علم الاجتماع في الجامعة الحرة ببروكسل أن أقود مجموعة بحثية في دراسة لعلم اجتماع الأدب، وأن نبداً بدراسة روايات أندريه مالرو. ويقدر عظيم من الخشية وافقت على الطلب.

كان عملي في فلسفة وتاريخها القرن السابع عشر قد جعلني ضد أية إمكانية لدراسة مشابهة عن الرواية، حتى وإن كانت في شكل قصص معاصر وشديد القرب إلينا مثل روايات أندريه مالرو. ولقد قضينا العام الأول في دراسة أولية لمشكلات الرواية بوصفها شكلاً أدبياً، وكانت نقطة البداية عمل جورج لوكاتش الكلاسيكي (نظرية الرواية) ^(١١) - برغم أنه لم يكن عملاً معروفاً في

* ترجمة خيري دومه، المدرس المساعد بقسم اللغة العربية (كلية الآداب، جامعة القاهرة).

لا يميز الرواية في عمومها، غير أنه يميز على الأقل أكثر جوانبها أهمية (وربما جانبها الأساسي من وجهة النظر التكوينية). إن شكل الرواية كما درسه لوكاتش يتميز ببطل يسميه تسمية موفقة: «البطل الإشكالي»^(٣).

إن الرواية هي قصة بحث متفسخ (ما يسميه لوكاتش «بحث ممسوس») بحث عن قيم أصيلة في عالم هو نفسه متفسخ. ولكنه من ناحية أخرى، وطبقاً لصيغة مختلفة، بحث على مستوى متقدم.

ليس معنى القيم الأصيلة طبعاً تلك القيم التي يراها الناقد أو القارئ قيماً أصيلة، ولكنها تلك القيم التي تنتظم عالم الرواية باعتباره كلاً وفقاً لصيغة ضمنية، ودون أن يكون لها وجود علني في الرواية. إنها تضي في عملها دون أن يقال إن هذه قيم ملزمة لكل رواية، كما أنها تختلف من رواية إلى أخرى.

وحيث إن الرواية نوع أدبي ملحمي يميزه - بخلاف الحكاية الشعبية والقصيدة الملحمية نفسها - التمزق القاهر بين البطل والعالم، نجد في تحليل لوكاتش لطبيعة التفسخين (تفسخ البطل وتفسخ العالم) أنه تفسخ لا بد أن يتولد عنه شيكان: تعارض في التكوين، وهو أساس التمزق القاهر، ثم وحدة مناسبة تجعل وجود الشكل الملحمي ممكناً.

إن التمزق الحاد وحده سيقود إلى التراجيديا أو إلى الشعر الغنائي. وغياب التمزق، أو مجرد وجوده بالصدفة، سيقود إلى القصيدة الملحمية أو إلى الحكاية الشعبية.

وتتخذ الرواية طبيعتها الجدلية من موقفها بين الطرفين، إذ هي بقدر ما تستمد من الوحدة الجوهرية للبطل والعالم، وهي الوحدة المفترضة في كل الأشكال الملحمية، تستمد من ناحية أخرى، من تمزقهما القاهر؛ إن وحدة البطل ووحدة العالم مردها إلى الحقيقة القائلة بأن كلاً منهما متفسخ في علاقته بالقيم الأصيلة. أما التعارض فمرده إلى الاختلاف بين طبيعة كل من التفسخين.

إن بطل الرواية الممسوس إما أن يكون مجنوناً أو مجرمًا، وهو في كلتا الحالتين، كما قلت، شخصية إشكالية يشكل بحثها المتفسخ، ومن ثم غير الأصل، عن قيم أصيلة في عالم الخضوع والتقاليد - بشكل محتوي ذلك النوع الأدبي الجديد: «الرواية» الذي خلقه الكتاب في مجتمع الفرد.

وعلى أساس من هذه التحليلات يقدم لوكاتش تصنيفاً للرواية، منطلقاً من العلاقة بين البطل والعالم؛ فيميز بين ثلاثة أنماط هيكلية من الرواية الغربية في القرن التاسع عشر، بالإضافة إلى نمط رابع بشكل تحولاً فعلياً في الشكل الروائي إلى صيغ جديدة، وهو ما يحتاج إلى نوع آخر من التحليل. لقد بدا له في ١٩٢٠ أن هذه الإمكانيات الاربعة قد عبرت عنها روايات تولستوي قبل غيرها، حيث تجاهد هذه الروايات للاقترب من الملحمة. أما الأنماط الثلاثة من الرواية التي يقدمها تحليله فهي:

أ - رواية المثالية المطلقة، التي يميزها نشاط البطل ووعيه الذي يكشف عن ضيق أفق في علاقته بالعالم المعقد (دون كيشوت)، و(الأحمر والأسود).

ب - الرواية النفسية، التي تهتم قبل كل شيء بتحليل الحياة الجوانية، ويميزها سلبية البطل، ووعي متحرر وأكبر من أن يرضى بما يمكن أن يقدمه عالم التقاليد (أبلوموف)، و(التربة العاطفية).

ج - الرواية العنصرية، وتنتهي بالحصار الذي يفرضه البطل على نفسه؛ إذ على الرغم من توقفه عن البحث الإشكالي فإنه لا يقبل عالم التقاليد أو يتخلى عن مجال القيم الضمنية. إن الحصار الذي يفرضه البطل على نفسه يعني أنه يتميز بـ «النضج الرجولي»؛ (فيلهم سيستر) لجوته، و(هينرش الأخضر) - (جوتفريد كيلر).

وبعد أربعين سنة كانت تحليلات جيوار، في أغلب الأحوال، قرينة تماماً من تحليلات لوكاتش. فالرواية عند جيوار أيضاً، هي قصة بحث متفسخ (أو ما يسميه بحث

جيد، بل إننى لست واثقاً تماماً من أن التوسط عموماً نمط فى العالم القصصى كما يعتقد جيرار. إن مصطلح «التفسخ» يبدو لى أكثر اتساعاً، وأكثر ملاءمة، بالطبع، شريطة أن تكون طبيعة هذا التفسخ خاصة بكل تحليل على حدة .

وعلى الرغم من ذلك، وعن طريق مقولة التوسط، بل عن طريق المبالغة فى أهميتها، استطاع جيرار أن يكشف عن تحليل للبنية التى لا تتضمن فقط شكلاً فى غاية الأهمية من أشكال تفسخ العالم القصصى، وإنما تتضمن أيضاً الشكل الذى قد يكون - من وجهة نظر تكوينية - أول ما أعطى الحياة للنوع الأدبى (الرواية)؛ فالرواية نفسها ظهرت نتيجة لأشكال أخرى ناشئة عن التفسخ.

ومن هنا، فإن تصنيف جيرار يتأسس أول ما يتأسس على وجود شكلين من أشكال التوسط: توسط خارجى، وتوسط داخلى. ما يميز الأول أن أداة التوسط هى أداة خارجية بالنسبة للعالم الذى يبحث فيه البطل (على سبيل المثال: غرائب الفروسيه فى «دون كيشوت»)، أما ما يميز الثانى فهو أن أداة التوسط تنتمى إلى هذا العالم نفسه (العشيق فى «الزوج الأبدى»).

وتوجد عبر هاتين المجموعتين المختلفتين، من حيث النوع، فكرة التفسخ المستفحل، الذى يتم التعبير عنه من خلال التقارب المتزايد بين الشخصية القصصية وأداة التوسط، ومن خلال المسافة التى تزداد اتساعاً بين هذه الشخصية و السمو إلى المثل الأعلى "vertical transcendence". ولنحاول الآن أن نوضح نقطة خلاف أساسية بين لوكاتش وجيرار. إن الرواية، بوصفها قصة بحث متفسخ عن قيم أصيلة فى عالم غير أصيل، هى بالضرورة سيرة حياة وعرض اجتماعى فى الوقت نفسه. والأمراً الأكثر أهمية هنا هو أن موقف الكاتب من العالم الذى يخلقه يختلف فى الرواية عن الموقف من العالم فى أى شكل أدبى آخر. هذا الموقف المخصوص بسميه جيرار

«أعمى» عن قيم أصيلة فى عالم متفسخ، وعن طريق حيل إشكالي. والمصطلح الذى يستخدمه جيرار مصطلح هيدجرى الأصل، لكنه أعطاه، غالباً، محتوى مختلفاً إلى حد ما عن المصطلح الهيدجرى نفسه. ودون أن ندخل فى تفاصيل، لابد أن نقول إن جيرار أحل محل ثنائية هيدجر (the ontic - the ontological) الوجودى والوجود المتعين، ثنائية أخرى ترتبط بها بوضوح هى ثنائية الوجودى، والميتافيزيقى، وهى ثنائية تماثل عنده الأصل، وغير الأصل. ولكن بينما يتم استبعاد أية فكرة عن التقدم والتقهقر لدى هيدجر، بمنح جيرار مصطلحيه (الوجودى، والميتافيزيقى) محتوى أكثر ارتباطاً بمواقف لوكاتش منه بمواقف هيدجر؛ ذلك أنه يقسم بين المصطلحين علاقة تحكما مقولات التقدم والتقهقر^(١).

إن تصنيف جيرار يقوم على الفكرة القائلة بأن تفسخ العالم القصصى هو نتيجة لمرض وجودى متقدم قليلاً أو كثيراً («قليلاً أو كثيراً» هذه هى بالضبط ما يتعارض مع تفكير هيدجر)، وهو مرض يتماثل، داخل العالم القصصى، مع تزايد الرغبة الميتافيزيقية، أو فلنقل الرغبة المتفسخة؛ ومن ثم، فإن هذا التصنيف يقوم على فكرة التفسخ. وهنا يضفى جيرار على تحليلات لوكاتش إحكاماً يبدو لى فى غاية الأهمية، إذ إن تفسخ العالم القصصى بالنسبة له، وتقدم المرض الوجودى، وتزايد الرغبة الميتافيزيقية - كلها أمور يتم التعبير عنها عن طريق «توسط» يزيد أو ينقص، وهو توسط يحمل على توسيع المسافة بين الرغبة الميتافيزيقية والبحث الأصل، أى البحث عن «سمو إلى المثل الأعلى "vertical transcendence"».

إن هناك أمثلة متعددة على التوسط فى عمل جيرار، من غرائب الفروسيه التى تقف بين دون كيشوت والبحث عن قيم أصيلة، إلى العشيق الذى يقف بين الزوج ورغبته فى رواية ديستوفسكى (الزوج الأبدى) وبالمصادفة فإن أمثله لا تبدو لى دائماً مختارة بشكل

ولا تنصب سخرية الكاتب عند لو كاتش على البطل فقط، الذى هو شخصية ممسوسة يحذرها الكاتب، وإنما تنصب أيضاً على الطابع التجريدى، ومن ثم الطابع غير الملائم، والمتفسخ لوعيه الخاص. هذا هو السبب الذى يجعل قصة البحث المتفسخ، سواء المسوس أو الأعمى، هى السبيل الوحيد دائماً للتعبير عن حقائق جوهرية.

إن التحول الأخير لدون كيشوت، أو جوليان سوريل ليس اكتشافاً للأصالة والسمو إلى المثل الأعلى كما يعتقد جيرار، وإنما هو ببساطة إدراك للتفاهة، إدراك للطابع المتفسخ ليس لبعثه الذى كان فقط، وإنما أيضاً لأى بحث مأمول ويمكن.

هذا هو السبب فى أن التحول نهاية وليس بداية، وأن وجود هذه السخرية (التي هى أيضاً، ودائماً، سخرية من الذات) هو الذى مكن لو كاتش من وضع تعريفين متلازمين، وهما تعريفان يبدوان لى ملائمين خاصة لهذا الشكل الروائى: يبدأ الطريق، وتنتهى الرحلة، والرواية هى شكل التفخيم الرجولى. أما الصيغة الثانية فمحددة على نحو واضح كما رأينا فى رواية تعليمية من نمط (فيلهم ميستر)، التى تنتهى بحصار يفرضه البطل على ذاته، إذ يتخلى عن البحث الإشكالى، دون أن يقبل عالم التقاليد أو يتجنب المجال الصريح للتقيم.

وهكذا فإن الرواية بالمعنى الذى يعطيه لها لو كاتش وجيرار تظهر بوصفها نوعاً أدبياً حين لا تستطيع القيم الأصيلة، التى هى قيم مضمنة دائماً، أن تكون حاضرة فى العمل الأدبى فى شكل شخصيات واعية أو وقائع مجسدة. ولا توجد هذه القيم إلا بشكل مجرد ومفهومي فى وعى الروائى، حيث تتخذ طابعاً أخلاقياً. غير أن الأفكار المجردة لا مكان لها فى عمل أدبى لأنها تستشكل عنصراً قلقاً.

مشكلة الرواية إذن هى أن تجعل مما هو مجرد وأخلاقي فى وعى الروائى العنصر الجوهري من عناصر

«الفكاهة» humour بينما يسميه لو كاتش «السخرية» irony. وهما يتفقدان على أن الروائى لابد له أن يجاوز وعى أبطاله، وأن هذه المجاوزة (الفكاهة أو السخرية) ينشأ عنها، من الناحية الجمالية، الإبداع القصصى. ولكنهما يختلفان فيما يتصل بطبيعة هذه المجاوزة. ويبدو لى موقف لو كاتش فى هذا الصدد مقبولاً أكثر من موقف جيرار.

فالروائى عند جيرار يترك عالم التفسخ، ويعيد اكتشاف الأصالة والسمو إلى المثل الأعلى فى اللحظة التى يكتب فيها عمله. وهذا هو السبب الذى جعل جيرار يعتقد أن غالبية الروايات العظيمة تنتهى بتحول البطل إلى هذا السمو إلى المثل الأعلى، وأن الطابع المثالى فى نهايات معينة: (دون كيشوت)، و(الأحمر والأسود) ويمكن الإشارة أيضاً إلى (أميرة كليف) إما أن يكون وهماً يتوهمه القارئ، أو نتاجاً لبقياء من الماضى فى وعى الكاتب.

مثل هذه الفكرة هى بالضبط ما يتعارض مع جماليات لو كاتش، إذ يتولد عنده أى شكل أدبى (وأى شكل فى عظيم عموماً) من حاجتنا إلى التعبير عن مضمون جوهري، وإذا ما تم للكاتب فعلاً تجاوز التفسخ القصصى، حتى خلال التحول النهائى لعدد من الأبطال، فإن قصة هذا التفسخ لن تكون أكثر من مجرد حادثة، وسوف تتخذ فى تعبيرها طابع السرد المسلى بدرجة أو بأخرى.

فيما عدا ذلك، فإن سخرية الكاتب، وحياده فى علاقته بشخصياته، والتحول الأخير للأبطال فى القصة كلها حقائق مؤكدة لا شك فيها.

وأياً كان الأمر، فإن لو كاتش يعتقد تماماً أن الرواية بقدر ما هى إبداع خيالى لعالم يحكمه نفسخ شامل، فإن هذا التجاوز لا يمكن أن يكون أكثر من تجاوز متفسخ، ومجرد، ومفهومي، ولا يمكن أن نلمسه بوصفه حقيقة مجسدة.

غير أن المشكلة الأولى التي يجب أن يواجهها علماء اجتماع الرواية هي العلاقة بين شكل الرواية نفسه وبنية البيئة الاجتماعية التي ظهر فيها. أو فلنقل: العلاقة بين الرواية بوصفها نوعاً أدبياً والمجتمع الفردي الحديث.

ويدور لي اليوم أن الجمع بين تحليلات لوكتاش وچيرار - رغم أن تحليلاتهما قد تم عرضها دون مشاغل سوسيولوجية معينة - إذا لم يجعلنا قادرين على توضيح المشكلة بشكل كامل، فإنه سيجعلنا على الأقل قادرين على أن نخطو خطوة حاسمة في اتجاه توضيحها.

كنت أقول، منذ قليل، إن الرواية يمكن تعريفها بأنها قصة بحث متفسخ عن قيم أصيلة، بطريقة متفسخة، في مجتمع متفسخ، وأن هذا التفسخ بقدر ما يتركز على البطل، يتم التعبير عنه أساساً من خلال «التوسط»، أي تقليص القيم الأصيلة إلى المستوى الضمني، وتلاشيها بوصفها وقائع معلنة. ومن الواضح أن هذا بناء معقد على نحو خاص، وبصعب أن نتخيل ذات يوم أنه ظهر ببساطة عن طريق الابتكار الفردي، دون أن يكون له أي أساس في الحياة الاجتماعية للجماعة.

ومهما يكن من أمر، فإن ما لا يمكن أن نصدقه أبداً أن يكون شكل أدبي على مثل هذه الدرجة من التعمد الجدلي، شكل أعيدي اكتشافه مراراً، وعلى مدى قرون، لدى كتّاب مختلفين جداً وفي بلدان شديدة الاختلاف، وأصبح شكلاً متفقاً، على المستوى الأدبي، في التعبير عن فترة بأكملها - كل هذا دون أن يكون هناك تماثل، أو علاقة لها معنى، بين هذا الشكل وأكثر الجوانب أهمية في الحياة الاجتماعية.

لقد بدت لي هذه الفرضية على نحو خاص بسيطة، والأهم من هذا أنها بدت لي مشمرة وجديرة بالثقة، رغم أنها أخذت مني أعواماً حتى أعثر عليها.

العمل، حيث لا يمكن للواقع أن يوجد إلا في شكل عياب لا يتحدد في موضوع (يقول جيرار: شكل موسّط)، وهو ما يساوي حضوراً متفسخاً. إن الرواية كما يقول لوكتاش هي النوع الأدبي الوحيد الذي تصبح فيه أخلاقيات الروائي مشكلة جمالية في العمل الأدبي.

إن مشكلة علم اجتماع الرواية هي المشكلة التي شغلت دائماً علماء اجتماع الأدب، ومع ذلك فليس هناك، حتى الآن، محاولة لخطوة حاسمة في اتجاه شرح هذه المشكلة. لقد كانت الرواية في الجزء الأول من تاريخها سيرة حياة وعرضاً لمجتمع؛ ولذلك كان من الممكن دائماً بيان أن العرض الاجتماعي يعكس - بدرجة أو بأخرى - المجتمع في هذه الفترة، وليس شرطاً أن يكون المرء عالم اجتماع حتى يرى هذا.

ومن ناحية أخرى، كان قد تم إقامة الصلة بين تحول الرواية منذ كافكا والتحليل الماركسي لظاهرة التشيؤ، وهنا أيضاً لابد أن يقال إن علماء الاجتماع الجادّين رأوا في ذلك مشكلة أكثر مما رأوا فيه حلاً. وعلى الرغم من أنه بدا واضحاً أن العوالم غير المعقولة لدى كافكا أو (الغريب) لكامي، أو عالم روب جرييه المصوغ من أشياء حيادية نسبياً - كلها عوالم متطابقة مع تحليلات التشيؤ كما قدمها ماركس والماركسيون المتأخرون - على الرغم من ذلك كانت المشكلة التي ظهرت هي: إذا كانت هذه التحليلات قد تم عرضها في النصف الثاني من القرن التاسع عشر وتركزت على ظاهرة في مرحلة مبكرة، فلماذا لم يتم التعبير عن هذه الظاهرة نفسها في الرواية إلا عند نهاية الحرب العالمية الأولى.

لقد تركزت هذه التحليلات، باختصار، على العلاقة بين عناصر معينة في محتوى الأدب القصصي ووجود الواقع الاجتماعي الذي يعكسه هذا الأدب، دون تغيير تقريياً، أو مع تغيير بدرجة أو بأخرى.

- صلة البشر بالبشر، بالإضافة إلى صلة الناس بالأشياء -
ويحل محلها علاقة توطئة ومتفسخة: علاقة مع قيم
التبادل الكمية تماماً .

وبطبيعة الحال، تستمر القيم الاستعمالية موجودة،
بل تستمر - في محاولة أخيرة - حاكمة للحياة
الاقتصادية كلية. غير أن مفعولها يتخذ طابعاً ضمناً،
تماماً مثل مفعول القيم الأصلية في العالم القصصى .

وعلى المستوى الواعى والمعلن، تتألف الحياة
الاقتصادية من أناس متجهين بكاملهم إلى القيم
التبادلية، القيم المتفسخة. وينضم إلى الإنتاج عدد من
الأفراد - المدعين في كل مجال - ممن يقعون متجهين
أساساً إلى القيم الاستعمالية، فيصبحون أفراداً إشكاليين
نظراً لأنهم يقومون على حواف المجتمع .

وبالطبع، إذا لم يتقبل هؤلاء الأفراد الوهم
الرومانتيكى (أو ما يسميه جيرار الكذب) حول التمرق
الكامل بين الجوهر والمظهر، بين الحياة الداخلية والحياة
الاجتماعية، فإنهم لا يمكن أن يتخذوا بعمليات
التفسخ التى يخضع لها نشاطهم الإبداعي في مجتمع
السوق، عندما يصبح لهذا النشاط وجود علنى، عندما
يصبح كتاباً، أو تصويراً، أو تعاليم، أو مؤلفاً موسيقياً ..
إلخ، فيتمتعون بمكانة معينة ويحصلون بالتالى على لمن
معين. ولا بد أن نضيف هنا: لأن المستهلك الأخير - فى
الفصل الأخير من عملية التبادل - يقف فى مواجهة
المنتج، فإن أى فرد فى مجتمع السوق يجد نفسه، فى
لحظات معينة من النهار، يرمى إلى القيم الاستعمالية
الكيفية التى لا يستطيع أن يحصل عليها إلا من خلال
توسط القيم التبادلية .

ومن هذا المنظور، لا يوجد شئ عجيب فيما يتصل
بإبداع الرواية بوصفها نوعاً أدبياً، فشكلها الذى بدا
شديد التعقيد هو شئ يحياه الناس كل يوم، عندما
يضطرون إلى البحث عن طابع كلى، وعن قيمة
استعمالية كلية، بطريقة يمرقها توسط القيمة الكمية:

إن شكل الرواية يبدو لى كما لو كان فى حقيقة
أمره عبارة عن نقل للحياة اليومية فى المجتمع الفردى -
الذى تم خلقها عن طريق إنتاج السوق - إلى المستوى
الأدبى، إذ توجد مماثلة دقيقة بين الشكل الأدبى للرواية،
كما حددتها بمساعدة لوكاتش وجيرار، والعلاقة اليومية
بين الرجل والسلعة بشكل عام. وبشكل أهم بين بشر
وبشر آخرين فى مجتمع ينتج من أجل السوق .

إن العلاقة الطبيعية والصحية بين الناس والسلعة
هى تلك التى يكون فيها الإنتاج محكوماً بالاستهلاك
فى المستقبل، بالقيمة الملموسة للأشياء، «بقيمتها
الاستعمالية» . أما ما يميز الإنتاج الحالى من أجل
السوق فهو على العكس من ذلك، أى إهمال هذه
العلاقة مع وعى البشر، وتقليصها إلى العلاقة المضمنة
عبر توسط الواقع الاقتصادى الجديد الذى أفرزه هذا
الشكل من أشكال الإنتاج، أعنى «القيمة التبادلية» .

فى أشكال مجتمعية أخرى، وعندما يحتاج المرء
إلى أداة من أدوات الملبس أو المسكن، يضطر إلى إنتاجها
بنفسه، أو الحصول عليها من شخص قادر على إنتاجها
ومضطر لإمداده لها، سواء كان ذلك وفقاً لقواعد معينة
متفق عليها، أو من أجل الحصول على السلطة،
والصدقة .. إلخ، أو كان ذلك جزءاً من نظام تبادل (٥).

أما إذا أراد شخص أن يحصل على أداة من أدوات
الملبس أو المسكن اليوم، فلا بد له أن يجد المال اللازم
لشراؤها، ومنتج الملابس أو المساكن لا يباع بالقيمة
الاستعمالية للأشياء التى ينتجها، فهذه الأشياء بالنسبة له
ليست أكثر من شر لابد منه لكى يحصل على ما يهيمه
هو دون غيره. وقيمة التبادل كافية لضمان قابلية مشروعه
لأن يتحقق .

وفى الحياة الاقتصادية التى تشكل أكثر الجوانب
أهمية فى الحياة الاجتماعية الحديثة، تميل كل صلة
أصلية مع الجانب الكيفى للأشياء والأشخاص إلى الزوال

قيمة التبادل في مجتمع لا يؤدي فيه أى جهد يبذله المرء في التوجه مباشرة إلى القيم الاستعمالية إلا إلى أفراد هم أنفسهم متفسخون، لكنهم، وفقاً لصيغة أخرى، أفراد إشكاليون.

وهكذا أثبت البنيتان - بنية نوع قصصى مهم، وبنية التبادل - أنهما بنيتان متماثلتان تماماً، على نحو يضطر معه المرء إلى الحديث عن بنية ما، وعن البنية نفسها التي تتجلى فيها، على مستويين مختلفين. وعلاوة على ذلك، كما سنرى بعد قليل، فإن ثورة الشكل القصصى الذي يتماثل مع عالم التشيؤ، لا يمكننا فهمها إلا بقدر ما تربطها بالتاريخ المماثل لبنية التشيؤ.

ومهما يكن من أمر، فإننا قبل أن نضع ملاحظات قليلة حول هذا التماثل بين التحولين، لابد أن نتأمل - وهذا أمر مهم لعالم الاجتماع - مشكلة العمليات التي يمكن بها للشكل الأدبي أن يكون نابعاً من الواقع الاقتصادي، ومشكلة التحويلات التي تضطرنا دراسة هذه العمليات إلى إدخالها على العرض التقليدي للشروط الاجتماعية للإبداع.

إن هناك حقيقة واحدة صادمة في البداية، وهي أن المخطط التقليدي لعلم اجتماع الأدب، سواء علم الاجتماع الماركسي أو غير الماركسي، لا يمكن تطبيقه في حالة التماثل البنائي التي أشرنا إليها منذ قليل؛ فمعظم العمل في علم اجتماع الأدب يقوم على إقامة علاقة بين أكثر الأعمال الأدبية أهمية والوعي الجماعي للمجموعة الاجتماعية المهددة التي أفرزت هذه الأعمال، ولا يختلف الموقف الماركسي التقليدي في هذه النقطة عن العمل السوسيولوجي غير الماركسي بشكل عام، فيما يتصل بتقديمه لأربع أفكار جديدة فقط هي:

أ - إن العمل الأدبي ليس مجرد انعكاس لواقع ووعي جماعي فعلي، ولكنه يمسك الذروة من وعي مجموعة محددة، وفي أقصى درجات تماسكه. وهو

وعى لابد من تصوره بوصفه واقعاً ديناميكياً في طريقه إلى حالة معينة من التوازن. وما يفصل علم الاجتماع الماركسي في هذا المجال كما في المجالات الأخرى - عن الاتجاهات الوضعية، والنسبية، والانتقائية في علم الاجتماع - أنه يدرك المفهوم الأساسي، لا في الوعي الجماعي الفعلي، ولكن في المفهوم المبنى للوعي الممكن، وهو المفهوم الوحيد الذي يؤدي إلى فهم الاحتمال الأول (الوعي الفعلي).

ب - إن العلاقة بين الإيديولوجيا الجماعية والإبداعات الفردية العظيمة: الأدبية والفلسفية، والنظرية .. إلخ لا تكمن في تطابق مضمونهما، وإنما تكمن في الدرجة المتقدمة جداً من التماسك، وفي تماثل الأنبية. وهما تماسك وتماثل يمكن أن يتم التعبير عنهما في مضامين خيالية تختلف إلى حد بعيد عن المضمون الحقيقي للوعي الجماعي.

ج - إن العمل الأدبي الذي يتطابق مع البنية العقلية لمجموعة اجتماعية معينة يمكن أن يقوم ببلورته، في حالات استثنائية معينة، أدهب فرد يكون على صفة ضئيلة جداً بهذه المجموعة. ويمكن الطابع الاجتماعي للعمل الأدبي في الحقيقة القائلة بأن أدبياً فرداً لا يمكنه بحال أن يؤسس من لدنه بنية عقلية متماسكة تتطابق مع ما يسمى «رؤية العالم». إن مثل هذه البنية لا يمكن أن يقوم ببلورتها إلا مجموعة، أما الوجود الفردي فليس في مقدوره إلا أن يرتفع بها إلى أعلى درجة من درجات التماسك، وأن ينقلها إلى مستوى الإبداع الخيالي، أو التفكير المفهومي .. إلخ.

د - إن الوعي الجماعي ليس واقعاً مباشراً ولا مستقلاً. بل هو الوعي الذي يتم التعبير عنه ضمناً في سلوك الأفراد كلاً، وهم أفراد يرتبطون بالحياة الاقتصادية، والاجتماعية، والسياسية .. إلخ.

الغربي على الأقل، فالبروليتاريا الغربية، بغض النظر عن أنها بقيت بعيدة عن المجتمع المشيأ وأنها عارضته بوصفها قوة ثورية، أصبحت على العكس مدمجة في بنيته إلى درجة كبيرة. كما أن وحدتها التجارية ونشاطها السياسي - بغض النظر عن إسقاط هذا المجتمع واستبداله بعالم اشتراكي - مكنتها من الحصول على مكانة أفضل نسبياً من تلك التي تتبأ بها تحليل ماركس .

وعلاوة على ذلك، ظل الإبداع الشقافي على ازدهاره، برغم التهديد المتزايد من قبل المجتمع المشيأ. فالأدب القصصي - ربما بوصفه إبداعاً بوطيقياً حديثاً - والتصوير المعاصر هما من أشكال أصيلة من الإبداع الشقافي، حتى لو قلنا إنهما لم يستطيعا أن يكونا، ولو لمرة واحدة على صلة وطيدة بوعي جماعة اجتماعية محددة .

وقبل أن نمضي في دراسة العمليات التي ينتج عنها هذا الانتقال المباشر للحياة الاقتصادية داخل الحياة الأدبية، والعمليات التي تجعل ذلك ممكناً، ربما كان من الواجب أن نسجل: أنه على الرغم من أن هذه العمليات تبدو متعارضة مع مجمل تراث الدراسات الماركسية للإبداع الشقافي، فإنها مع ذلك تثبت صحة واحدة من أهم التحليلات الماركسية للتفكير البرجوازي التي سميت نظرية تقديس السلعة (فيتشيشة السلعة) والتشويؤ، وتم هذا بطريقة هادئة وغير متوقفة. ويؤكد هذا التحليل الذي يراه ماركس واحداً من أهم اكتشافاته، أن الوعي الجماعي في مجتمعات السوق (أو فلنقل في أنماط المجتمعات التي يسيطر عليها النشاط الاقتصادي) يفقد تدريجياً كل الواقع النشط ويميل إلى أن يصبح مجرد تقديس للحياة الاقتصادية ^(٦)، ثم يميل إلى الزوال في آخر الأمر .

من الواضح إذن أن بين هذا التحليل بالذات من تحليلات ماركس والنظرية المعاصرة للإبداع الأدبي

ومن الواضح أن هذه فرضيات بالغة الأهمية، وتقننا بالفارق الواسع بين المفهوم الماركسي والمفاهيم الأخرى لعلم اجتماع الأدب . ومع ذلك، وبالرغم من هذا الفارق، فإن المنظرين الماركسيين، مثلهم في ذلك مثل علماء اجتماع الأدب الومضيين والنسبيين، لديهم أفكار دائمة عن أن الحياة الاجتماعية لا يمكن أن يتم التعبير عنها على المستوى الأدبي، والفني، والفلسفي إلا عبر حلقة وسيطة هي الوعي الجماعي .

وأول ما يصدم المرء في الحالة التي درسناها منذ قليل أننا، برغم عشورنا على تماثل محدد بين أبنية الحياة الاقتصادية وتجل آخر من تجلياتها مهم ومحدد، فإننا لا نستطيع أن نتبين البنية المماثلة على مستوى الوعي الجماعي الذي يبدو حتى الآن كأنه حلقة وسيطة لاغنى عنها، سواء في إدراك التماثل، أو في إدراك علاقة مقنعة ويمكن ضبطها بين الأركان المختلفة للوجود الاجتماعي .

ولا تبدو الرواية، بالطريقة التي حللها بها لوكاتش وجيرار، انتقالاً بأبنية الوعي لدى مجموعة اجتماعية معينة إلى أبنية خيالية. وإنما تبدو، على العكس، (ربما تكون هذه هي حالة الغالبية العظمى من الفن الحديث عموماً) بحثاً عن قيم لا توجد مجموعة اجتماعية تدافع عنها بشكل فعال، قيم تميل الحياة الاقتصادية إلى جعلها قيماً ضمنية في وعي كل أعضاء المجتمع .

نقول الفرضية الماركسية القديمة إن البروليتاريا هي المجموعة الاجتماعية الوحيدة القادرة على صياغة دعائم ثقافة جديدة، ذلك أنها لم تندمج في بنية المجتمع المشيأ. وهي فرضية تنطلق من الطرح السوسيولوجي التقليدي، الذي يفترض أن كل الإبداعات الثقافية الأصيلة والمهمة لا يمكن أن تنبع إلا من التناغم الأساسي بين البنية العقلية للمبدع، والبنية العقلية لمجموعة جزئية ذات حجم صغير، ولكنها ذات طموح شامل. ولقد ثبت أن التحليل الماركسي لم يكن كافياً في الواقع، بالنسبة للمجتمع

الاجتماعية قيماً مطلقة، وليس مجرد توسّطات تقدم مدخلاً إلى قيم أخرى ذات طابع كیفى .

ب - بقى عدد من أفراد هذا المجتمع إشكاليين فى جوهرهم، بقدر ما ظلت القيم الكيفية مسيطرة على تفكيرهم وسلوكهم، حتى وإن كانوا غير قادرين على تخليص أنفسهم كلية من وجود التوسّط المبرّز الذى هو فعالية تتخلل البناء الاجتماعى كله.

وأول من يدخل ضمن هؤلاء الأفراد المبدعون، والكتاب، والفنانون، والفلاسفة والمنظرون، ورجال النشاط.. إلى آخر هؤلاء ممن يحكم تفكيرهم وسلوكهم قيمة عملهم قبل كل شئ، حتى وإن لم يتمكنوا من الفرار بشكل نهائى من تأثير السوق، ومن الترحاب الذى يسطه عليهم المجتمع المشبّه.

ج - ولأنه لا يمكن لعمل مهم أن يكون تعبيراً عن تجربة فردية خالصة، فإن الأرجح فى هذه الحالة ألا يتمكن نوع الرواية من الظهور والنمو إلا بقدر ما يكون غير مرتبط بالمفاهيم، وعاطفياً، وساخطاً. ولقد نمت الرغبة الجامحة فى الوصول إلى قيم كيفية فى المجتمع كله، أو ربما نمت بين الطبقات الوسطى فحسب، حيث تأتى الغالبية العظمى من الروائيين (٧).

د - وأخيراً، توجد فى المجتمعات الليبرالية المنتجة من أجل السوق مجموعة من القيم التى لا تتجاوز الفرد، غير أن لها مع ذلك هدفاً شاملاً ومصادقاً عاماً داخل هذه المجتمعات. هذه هى قيم الفردانية الليبرالية المهكومة بالوجود الفعلى للسوق القائم على التنافس (فى فرنسا كانت قيم الحرية، والمساواة، والملكية الخاصة .. وفى ألمانيا كانت قيم الملكية ومشتقاتها : التسامح، وحقوق الإنسان، وتنمية الشخصية .. إلخ)، وعلى أساس من هذه

والفلسفى لدى الماركسيين المتأخرين الذين افترضوا دوراً نشطاً للوعى الجماعى - لا نقول إن بينهما تناقضاً ولكن بينهما عدم انسجام. ولم تتخيل النظرية المتأخرة أبداً عواقب ذلك على علم اجتماع الأدب كما هو فى عقيدة ماركس، إذ تقع فى مجتمعات السوق تعديلات جوهرية على وضع الوعى الفردى والوعى الجماعى، كما تقع - ضمناً - على تصور العلاقة بين البنية التحتية والبنية الفوقية. لقد تم تحليل ظاهرة التشبّه على مستوى الحياة اليومية لدى ماركس أولاً، ثم تم تطويرها بعد ذلك لدى لوكاتشر فى مجالات الفكر الفلسفى والعلمى والاجتماعى، وتبناها فى النهاية عدد من المنظرين فى ميادين علمية متنوعة، وقمت أنا نفس بنشر دراسة حول هذه الظاهرة. ومن ثم سيبدر، ولو للحظة على الأقل، أنه قد تم إثباتها من خلال الحقائق التى جاءت فى التحليل السوسيلوجى لشكل قصصى محدد.

حين نقول ذلك ينشأ سؤال مؤداه : كيف يتم صنع الحلقة التى تصل بين الأبنية الاقتصادية وتجلياتها الأدبية، فى مجتمع تظهر فيه هذه الحلقة خارج نطاق الوعى الجماعى.

من هذا المنطلق، سوف أصوغ الفرضية التى تقول بوجود نشاط متأزر لأربعة عوامل مختلفة، كما يلى :

أ - على أساس من السلوك الاقتصادى ووجود القيمة التبادلية، ولدت فى فكر أفراد المجتمع البرجوازى مقولة «الوسط» بوصفها شكلاً من أشكال الفكر الأساسية التى تم تطويرها أكثر فأكثر، مع ميل ضمنى إلى إحلال وعى كلى زائف محل هذه المقولة، حيث تصبح القيمة الوسطية قيمة مطلقة، ومع ذلك تحتفى القيمة المتوسّط إليها. أو فنقل بعبارة أوضح: إن هذا يتم مع نزوع إلى التفكير فى كل القيم من منظور التوسط، على أن يكون هذا النزوع مستترناً بنزوع إلى جعل المال والمكانة

قد تم إنشائها وتطويرها في الفكر الغربي عن طريق الإيديولوجيا الاشتراكية .

ب - أما الفترة الثانية فهي التي بدأت، بدرجة أو بأخرى، مع كافكا، وتستمر حتى الرواية الجديدة المعاصرة التي لم تصل بعد إلى نهاية ما . وهي فترة تتميز بالتخلي عن أية محاولة لإحلال واقع آخر محل البطل الإشكالي وسيرة حياة الفرد . كما تتميز بالاجتهاد من أجل كتابة رواية تغيب فيها الذات ولا يوجد فيها أى بحث متقدم (٨) .

وهي رواية تفعل هذا دون أن يقال : إن هذه محاولة للحفاظ على الشكل الروائي، عن طريق إعطائه محتوى يرتبط ولا شك بمحتوى الرواية التقليدية (أنها رواية تملك دائماً الشكل الأدبي المعبر عن البحث الإشكالي وغيب القيم الإيجابية) . غير أنها، مع اختلافها عنها اختلافاً جوهرياً (إذ إنها تنطوي على استبعاد لعنصرين أساسيين من عناصر المحتوى المحدد للرواية هما سيكولوجية البطل الإشكالي، وقصة بحثه الأسمى) كانت تفرز في الوقت نفسه توجهات متوازية إلى أشكال مختلفة من التعبير . قد نجد هنا عناصر من سوسيولوجيا مسرح العبث (بيكيت، يونيسكو، وأداموف خلال فترة معينة) كما نجد أيضاً عناصر من السوسيولوجيا الخاصة بجوانب معينة من الرسم غير الرمزي .

ولابد لنا أن نشير أخيراً إلى مشكلة قد تكون - ونبغى أن تكون - موضوعاً لبحث أخير . إن الشكل الروائي الذي ندرسه هنا هو في جوهريه شكل للنقد والمعارضة، إنه شكل يقاوم مجتمعاً برجوازياً نامياً . والمقاومة الفردية إنما ترد، داخل الجماعة، إلى عمليات فيزيقية عاطفية لا ترتبط بالمفاهيم؛ ذلك أن المقاومات الواحية التي قد تبلور أشكالا أدبية تنطوي على إمكانية بطل إيجابي (وهي معارضة برويتاري في المقام الأول، من ذلك النوع الذي كان ماركس يأمل فيه ويؤكدده) لم تنم في المجتمعات الغربية بما فيه الكفاية . وهكذا

القيم ظهرت سيرة حياة الفرد، وهي السيرة التي أصبحت العنصر الأساسي في الرواية . وهي تفترض هنا على كل حال شكل الفرد الإشكالي بناء على ما يلي :

١ - التجربة الشخصية للأفراد الإشكاليين الذين نمت الإشارة إليهم في الفقرة (ب) .

٢ - التناقض الداخلي بين الفردانية بوصفها قيمة شاملة أفرزها مجتمع برجوازي، والقيود المهمة والمؤلمة التي يفرضها هذا المجتمع نفسه على إمكانات تنمية الفرد .

ويبدو لي هذا التصور الافتراضي مؤكداً من خلال الحقيقة التالية : عندما تم استبعاد واحد من هذه العناصر الفردانية الأربعة، بالتدرج من خلال تحول الحياة الاقتصادية، وحلول الاقتصاد القائم على التكتلات والاحتكارات محل الاقتصاد القائم على التنافس الحر (وهو تحول بدأ مع نهاية القرن التاسع عشر، لكن معظم الاقتصاديين يجعلون نقطة التحول الأساسية بين سنتي ١٩٠٠ و ١٩١٠) - عندما حدث هذا شاهدنا تحولاً مماثلاً في الشكل الروائي بلغ ذروته في الذوبان التدريجي، ثم الاختفاء للشخصية الفردية، أي لشخصية البطل . وهو تحول يبدو لي محدداً بطريقة عامة جداً، خلال فترتين النتين :

أ - الفترة الأولى، هي الفترة الانتقالية التي جاء خلالها اختفاء أهمية الفرد بمحاولات لإحلال القيم التي أفرزتها إيديولوجيات مختلفة محل سيرة الحياة التي هي محتوى العمل القصصي؛ إذ على الرغم من أن هذه القيم أثبتت أنها أضعف من أن تنتج أشكالها الأدبية الخاصة بها في المجتمعات الغربية، فإنها قد تعطي لشكل كان موجوداً وفقد محتواه السابق فرصة جديدة للحياة . على هذا المستوى أولاً وقبل كل شيء، كانت أفكار الوحدة، والواقع الجماعي (المؤسسات، والعائلة، والمجموعة الاجتماعية، والثورة ... إلخ)، وهي أفكار كان

بلزاك^(٩) الذى كان قادراً على إبداع عالم أدبى ضخم يبنى على قيم فردانية خالصة ، فى لحظة تاريخية كان الناس فيها تحركهم قيم تاريخية كانت آخذة فى إنحياز هبة تاريخية مهمة (إنها الهبة التى لم تكتمل على حقيقتها فى فرنسا حتى نهاية الثورة البرجوازية فى عام ١٨٤٨).

باستثناء هذه الحالة الوحيدة (ربما لا بد أن يضيف المرء هنا استثناءات أخرى قليلة وممكنة لم ألفت إليها) يبدو لى أنه لم يكن هناك إبداع أدبى وفنى مفيد إلا عندما كان هناك طموح إلى التعالى من قبل الفرد ، وبحث عن قيم كيفية مجاوزة للفرد . لقد كتبت مستخدماً ببسكال المتغير : «إن رجلاً يعضى فى إثر رجل» ، وهذا يعنى أنه لا يمكن للرجل أن يكون أصيلاً إلا بقدر ما يفهم نفسه ، أو يشعر بنفسه جزءاً من كل متطور ، ويضع نفسه فى وضع تاريخى أو متعال ومجاوز للفرد . غير أن الإيديولوجيا البرجوازية المحكومة بوجود النشاط الاقتصادي ، مثلها فى ذلك مثل المجتمع البرجوازي نفسه - هذه الإيديولوجيا هى بالضبط أول إيديولوجيا فى التاريخ تكون دينوية وتاريخية على نحو جاد فى الوقت نفسه . إنها أول إيديولوجيا تتوجه إلى إنكار أى شيء مقدس ، سواء كانت قداسة العالم الآخر فى الأديان السماوية أو القداسة الملازمة للمستقبل التاريخى . وهذا هو السبب الأساسى ، فيما أرى ، الذى جعل المجتمع البرجوازي يخلق أول شكل من أشكال الوعى غير الاستيطيقي فى جوهره . إن السمة الرئيسية للإيديولوجيا البرجوازية ، أى العقلانية ، تتجاهل فى تجلياتها المتطرفة أى وجود للفن . لا وجود للجماليات الديكارتية أوجماليات سبينوزا ، أو حتى جماليات باومجارتن . إن الفن مجرد شكل هزيل من أشكال المعرفة .

ليس من قبيل المصادفة إذن ألا نجد أية تجليات أدبية عظيمة للوعى البرجوازي نفسه ، باستثناء مواقف قليلة محددة ، فى مجتمع يحكمه السوق يكون الفنان

تثبت الرواية ببطلها الإشكالى - على عكس الرأى التقليدى - أنها شكل أدبى يرتبط على نحو خاص بتاريخ البرجوازية ، وليس بالتعبير عن الوعى الفعلى أو الوعى الممكن لهذه الطبقة .

وتبقى المشكلة هنا حول ما إذا لم تكن هناك ، فى موازاة هذا الشكل الأدبى ، تنمية لأشكال أخرى يمكن أن تتماثل مع القيم الواعية والرغبات الجامحة للبرجوازية وأود أن أشير فى هذا الصدد ، إشارة هى محض اقتراح افتراضى ، إلى إمكانية أن يشكل عمل بلزاك - الذى خضع بناؤه للتحليل من هذا المنظور - التعبير الأدبى لعظيم والوحيد عن العالم كما ينته القيم الواعية للبرجوازية : الفردانية ، الظما إلى القوة ، المال ، الجنس وهى القيم التى تغلبت على القيم الإقطاعية القديمة : الإيثار الإحسان ، الحب ..

قد ترتبط هذه الفرضية ، سوسيولوجياً - إذا ثبت أنها صحيحة - بالحقيقة القائلة إن عمل بلزاك يقع بالضبط فى الفترة التى شكلت فيها الفردانية - تاريخياً وفى حد ذاتها - وعى البرجوازية التى كانت مشغولة ببناء مجتمع جديد ، ووجدت نفسها فى أعلى وأقوى مستوى من مستويات فعاليتها التاريخية الحقيقية .

ولابد أن نسأل أنفسنا أيضاً : لماذا لم يمل هذا الشكل من أشكال الأدب القصصى - باستثناء هذه الحالة الوحيدة - إلا أهمية ثانوية فى تاريخ الثقافة الغربية ؟ لماذا لم ينجح الوعى الفعلى ولا الرغبات البرجوازية مرة ثانية ، وعبر القرنين التاسع عشر والعشرين ، فى خلق الشكل الأدبى الخاص بها ، وهو الشكل الذى قد يكون فى المستوى نفسه للأشكال الأخرى التى يتألف منها التراث الأدبى الغربى ؟

وأود أن أطرح فى هذا الصدد مجموعة قليلة من الفرضيات العامة ، فالتحليل الذى قمت به منذ قليل يشمل واحدة من أكثر الروايات أهمية ، وهى تشكل حالة تبدو لى الآن مفيدة فيما يتصل بكل أشكال الإبداع الثقافى تقريباً . وفيما يتعلق بهذه الحالة يتألف التعبير الوحيد الذى يمكننى أن أراه للحظة ، من عمل

الوعى الجماعى. وربما ينتهى المرء إلى سلسلة متنوعة جداً، من أن أدنى الأشكال حيث نمط ديلاي، إلى أعلى الأشكال التى يمكن أن نجدها عند كتاب مثل ألكسندر دوماس أو إيوجين سو. وربما كان ينبغي أن نضع فى هذا المستوى أيضاً، زنى موازاة الرواية الجديده، مطبوعات رالجة معينة من تلك التى تخكمها أشكال جديدة من الوعى الجماعى.

على كل حال، إن الصورة التخطيطية التى حاولت رسمها فيما مضى تبدو لى كأنها تمدنا بإطار عام لدراسة سوسولوجية لشكل الرواية. وسوف يكون لمثل هذه الدراسة أهميتها القصوى بصرف النظر عن موضوعها الخاص، فسوف تشكل إسهاماً لا يستهان به فى دراسة الأبنية الفيزيقية لمجموعة اجتماعية محددة، وللطبقات الوسطى على وجه الخصوص.

فرداً إنشكالياً كما قلت من قبل، وهذا يعنى أنه فرد منتقد، ومعارض للمجتمع.

ومع ذلك كان للإيديولوجيا البرجوازية المتشعبة قسمها الرئيسية. وهى قيم كانت أصيلة فى بعض الأحيان، مثل قيمة الفردانية، وكانت فى أحيان أخرى قيماً تقليدية خالصة، مثل التى يسميها لوكاتشر «وعياً زائفاً» وفى أشكالها الأكثر تطرفاً: سوء النية و «ثروة» هيدجر. لقد دخلت هذه الأنماط - الأصلية منها والتقليدية - ضمن الوعى الجماعى، حيث كانت قادرة فى النهاية - وفى الوقت نفسه الذى تنتج فيه شكل الرواية - على إنتاج أدب مماثل يحكى أيضاً تاريخاً فردياً وكافياً بطبيعته، لأن القيم المفهومية كانت مضمنة، واستطاعت أن تصور بطلاً أيجابياً.

وسوف يكون أمراً طريفاً أن نتتبع التمرجات فى أشكال الرواية الثانوية التى تتأسس، بتلقائية كاملة، على

الملاحظات والمراجع

- ١ - جورج لوكاتشر: نظرية الرواية، ١٩٧١ (ترجمة أ. بوسوك) لندن، مطبعة ميرلين.
 - ٢ - رينيه جيرار: الكذب الرومانسى والحقيقة الروائية، ١٩٩١، باريس جراسيت.
 - ٣ - آيا ما كان الأمر، لابد أن أقول هنا إن نطاق مصداق هذه الفرضية فى رأى لابد أن يعتبر، لأنه على الرغم من أن الفرضية قد تكون طُبِّت على أعمال مهمة فى تاريخ الأدب مثل (دون كيشوت) لسيرفانتس و(الأحمر والأسود) لسنتال و(مدمام بولاري)، و (التربية العاطفية) لفلوير، فإنه لا يمكن تطبيقها أبداً على (Charreue de parme) ولا على نحو جزئى، ولا يمكن تطبيقها أبداً على أعمال بلزاك، وهى الأعمال التى تحتل مكانة مرموقة فى تاريخ الرواية الغربية. ومنها يمكن من أمر، فإن تحليلات لوكاتشر تجعلنا قادرين، فيما يبدو لى مثلاً، على الشروع فى الدراسة السيكولوجية الجادة للشكل الروائى.
 - ٤ - توجد فى فكر هيدجر، كما فى فكر لوكاتشر، هوة واسعة بين الوجود (الكلى بالنسبة للوكاتشر) وما يمكن أن نتكلم عنه بصيغة إشارية (ما هو فى حكم الحقيقة) أو بصيغة طلبية (ما هو فى حكم القيمة).
- وهذا هو الفارق الذى يضعه هيدجر بين الوجود Ontological والوجود المتعين Ontic. ومن هذا المنظور تبقى المفاهيميات التى هى واحدة من أعلى أشكال الفكر وأكثرها تعميماً - تبقى فى التحليل الأخير تحت سيطرة الوجود المتعين ontic.
- بينما يتفق كل من هيدجر ولوكاتشر على ضرورة التفرقة بين الوجود Ontological والوجود المتعين The Ontic، والكلى والنظرى، والافتراضى والميتافيزيى - تختلف مواقفهما اختلافًا جوهرياً فى الطريقة التى يتم به فهم العلاقة بين هذه الأشياء: ففكرة لوكاتشر، بوصفها فلسفة للتاريخ، تتضمن فكرة الوصول إلى وجود المعرفة، والأمل فى التقدم، وخطر التقهقر. إن التقدم عنه إذن هو أن نجمع بين الفكرة الوضعية ومقولة الكلى، أما التقهقر فهو أن نباعد بين هذين العنصرين فى نهاية الأمر. ومهمة الفلسفة هى بالضبط تقديم مقولة الكلى بوصفها أساس كل بحث جزئى، وكل انعكاس على المعلومات الوضعية.

ونقيم هيدجر، على الجانب الآخر، فضلاً حاداً (وهو فصل مجرد ومفهومي) بين الوجود Being والمعطيات الموجودة datum، بين الوجود والوجود المتعين، بين الفلسفة والعلوم الوضعية، مستعجلاً بهذا أية فكرة من التقدم والتقهر. إنه يصل في النهاية أيضاً إلى فلسفة في التاريخ، لكنها فلسفة مجردة ولها بعدان: الأصل وغير الأصل، الانفتاح على الوجود ونسيان الوجود.

ومن هنا، فإنه على الرغم من أن مصطلحات جيرار هيدجرية الأصل فإن تقديمه لمقولاتي التقدم والتقهر يجعلها على صلة بلوكاتش.

٥ - بينما يبقى كل تبادل مشتقاً لأنه يعتمد على فواتير القيمة وحدها، أو لأن له طابع تبادل القيم الاستعمالية التي لا يستطيع الأفراد أو المجموعات إنقاذها في ظل الاقتصاد الطبيعي في جوهره - بينما يحدث هذا، لا تظهر البنية العقلية للتوسط أو تبقى ثانوية، إن التحول الأساسي في تطور التشيؤ ينتج عن مجيء ظاهرة الإنتاج من أجل السوق.

٦ - إنني أخذت هنا عن «انعكاس» وهي عندما يفضح محتوى هذا الوعي، ومجموعة العلاقات بين العناصر المختلفة لهذا المحتوى (ما أسميه «بنية») - يخصص للعمل مجالات أخرى معينة من الحياة الاجتماعية، دون أن يحاول مقاومتها. ولا ينتشر هذا الموقف على المستوى العملي أبداً في المجتمع الرأسمالي؛ فهذا المجتمع يخلق، على كل حال، ميلاً إلى التناقض السريع والتدريجي في تأثير الوعي على الحياة الاقتصادية، ويخلق على العكس ميلاً إلى التزايد المستمر في تأثير القطاع الاقتصادي من الحياة الاجتماعية على محتوى الوعي وبناؤه.

٧ - نشأت هنا مشكلة يصعب حلها الآن، لكن البحث السوسيولوجي الملموس سيحلها يوماً ما، أعني مشكلة الصندوق الصوتي "Sound - Box" لما هو جماعي، ووجداني وغير مرتبط بالمفاهيم، وهذا ما يجعل تطور شكل الرواية محتملاً.

أعتقد - بادئ ذي بدء - أن التشيؤ في الوقت الذي يعمل فيه إلى تبديد وإدماج المجموعات الجزئية في المجتمع كله، ومن ثم يميل إلى حرمانها من نطاق محدد يخصها - في الوقت نفسه يكون له طابع مناقض لحقيقة الكائن الإنساني الفرد البيولوجية والسيكولوجية، وهي الحقيقة التي لا يمكن أن تُلغى - بدرجة أو بأخرى - في الدوال عبر الكائنات الإنسانية القروية. وهكذا يخلق ارتكاسات المقاومة (أو إذا ما أصبح هذا التشيؤ متفصلاً بالنسبة لارتكاسات الهرب من المقاومة، وبطريقة نوعية غاية في التقدم) تخلق مقاومة متكررة للعالم المتيقن، وهي المقاومة التي تشكل أرضية الإبداع الروائي.

ويبدو لي أخيراً أن هذه الفرضية على كل حال تخفى على فكرة مسبقة ولا دليل عليها: وجود طبيعة بيولوجية لا يستطيع الواقع الاجتماعي أن يمحو غلباتها الخارجية محو تاماً.

ومن المحتمل تماماً أن تكون مقاومة التشيؤ - حتى وإن كانت مقاومة وجدانية - محدودة في طبقات اجتماعية معينة وعلى وجه التحديد. وهي طبقات لابد للبحث الوضعي أن يحددها.

٨ - لقد حدد لوكاتش زمن الرواية التقليدية عن طريق الافتراض التالي: «لقد بدأنا طريقنا، وانتهت رحلتنا». ويمكن للمرء أن يحدد الرواية الجديدة عن طريق النصف الأول من هذه الجملة، وقد يحدد زمنها عن طريق الجملة التالية: «إن الطموح هناك... لكن الرحلة انتهت» (كالفكا - ناتالي ساروت) أو ببساطة عن طريق توضيح أن «الرحلة انتهت فعلاً... رغم أننا أبداً لم نبدأ طريقنا» (الروايات الثلاثة الأولى لروب جريه).

٩ - منذ عام مضى، وعندما كنا نتناول المشكلات نفسها، ونشير إلى وجود الرواية ذات البطل الإشكالي ووجود فرع الأدب القصصي ذي البطل الإيجابي، كنت لده كبت، «سألخص هذا المقال أخيراً بمسائل كبير: حول الدراسة السوسيولوجية لأعمال بلزاك، هذه الأعمال التي ألقت فيما يبدو شكلاً من الرواية عاصراً بها، وهو الشكل الذي دمج عناصر مهمة تنتمي إلى نوعي الرواية اللذين أشرنا إليهما، وربما يكون الشكل الذي أعاد تقديم أهم شكل للتعبير القصصي عبر التاريخ».

كانت الملاحظات التي صنفها في هذه الصفحات محاولة - بتفاصيل أوسع - لتطوير الفرضية التي ألفت إليها في هذه السطور.

قراءة النصوص القصصية *

كارلهاينز ستيرل

«الرخصة» التى تنأى بالنصوص القصصية عن مجرد تصوير الواقع، تفرض دافعية وثيقة الصلة بطبيعة القص ذاته. فتعريف القص يشير إلى اختلاف، لا انفال، مع واقع حال معين، فإذا افترضنا أن انحرافاً ما ليس مجرد خطأ، فإن إدراك القارئ له قد يمنحه مستاحاً لفهم المقصد البنائى للنص ودافعيته الشعرية، والمهمة الأولى للقارئ فى النصوص التداولية pragmatic texts والقصصية هى استخلاص أطروحة النص والمنظور الذى تقدم من خلاله. وعلى نقبض النصوص التداولية، فإن العلاقة بين الأطروحة وواقع الحال فى النصوص القصصية ليست محددة تحديداً دقيقاً، كما أن الموقف القصصى يقدم بحيث لا يكون له نتائج حقيقية تقع على القارئ، إذ يلعب القارئ دوراً غير مرتبط بسباق حياته الشخصية، وينطبق ذلك على المؤلف لأن دوره لا يخرج عن حدود النص. ولا تتم عملية القيام بالأدوار

لكى نفهم كيف يتعامل القراء مع النصوص القصصية، علينا أن نبدأ بتناول الشكل القصصى ذاته^(١). فبرغم كل الإشارات الممكنة للواقع فى النص القصصى، فهو يتميز بأنه إنشاء غير إشارى non-referential composition. وهكذا، فإن كل الإشارات إلى الواقع فى القص لها وظيفتها فى إطار شعرية النص الذى يمكن أن يتجه إلى الواقع وتجرته الجماعية بدرجة أو بأخرى. وإذا كان النص التداولى الإشارى Pragmatic referential text يمكن تصويبه بواسطة معرفتنا بالواقع، فإن النص القصصى - فى انحرافه الممكن عن الحقائق - لا يمكن تصويبه بل تفسيره أو نقده^(٢). ولكن هذه

* هذا البحث فصل بعنوان The reading of fictional texts من كتاب (القارئ فى النص) Reader in the text للباحث كارلهاينز ستيرل Karlheinz Stierl المعروف بأبحاثه فى نظرية الاستقبال، قامت بالترجمة نشوى ماهر، مترجمة وباحثة مصرية.

خيالي على الطفل برغم تقييده باللغة. فعند قراءة الحكايات الخيالية يواجه الطفل تجسيدات لأشكال ذهنية تمثل خبرات لديه مثل الخوف والأمل والسعادة والشقاء والدهشة والفرح؛ مع ذلك فإن متعة التكرار لدى الطفل تبين رغبته في السيطرة على هذه الخبرات المجسمة في عالم من الخفايا الغريبة، وبدلاً من الخضوع لهذا العالم الخيالي، يدخل الطفل هذا العالم في دائرة من الحركة. ففي (الكلمات Words) لـ «سارتر Sartre» يربط هذا الفيلسوف أنه عاش بلا تحفظ، عندما كان طفلاً، في عالم خيالي منسوج من اللغة، إلا أن خبرته بهذا العالم الوهمي أكسبته وعياً باللغة وقدرتها على خلق الوهم^(٥). إن سمة الوهم المرتبطة بالانصال القصصي - التي لم يدركها الطفل - ستظل بلا معنى إن لم يحافظ عليها اتساق فكري معين ينشأ في نسج التعبير الخاص بالنص القصصي نفسه. وبرغم أن الطفل لا يزال بجهل العلاقة بين الوهم والاتساق الفكري، فإن إدراك هذه العلاقة شرط لحدوث الخبرة الجمالية بمجرد الاتجاه إلى نصي هذا الوهم الإشاري تفصيلاً جاداً. ولا يمكن لأي وهم، إلا الوهم القصصي، أن يتحول إلى خبرة جمالية تستمر ولا تستنفد نفسها في إطار الوهم.

يمكن لأي نص قصصي أن يُقرأ قراءة ساذجة. وهذا شكل بدائي من الاستقبال تتعلمه في الانصال اليومي، وبرغم ذلك فتشبه أشكال خاصة من القصص لا تهدف إلا إلى استقبال شبه تداولي. وفي تلك الحالات يتم إخفاء البنية اللغوية للسرد لتيسير إقامة الجسر بين القصص والوهم الإشاري، ونجد ذلك بصفة خاصة في نوع من الأدب الشافه الذي لا يسمى إلى شيء سوى تشجيع القارئ على خلق واقع وهمي^(٦). وينتج هذا النوع من الأدب بفرض استشارة قوالب مكررة - Stereo types من الخيال والوجدان تحاول إخفاء أثر اللغة في أصل صنع هذا الوهم. وهذا النوع من الوهم يتميز عادة بعنصر وحداني قوي، وهو مبنى على قوالب مكررة من

في فراغ إذ هي عملية مبنية على موقف اتصال ضمنى يتميز به النص عن غيره. وقصص الخيال العلمي خير مثال لبناء الموقف القصصي. وطبقاً لنظرية كات هامبرجر Kate Hamburger، فإن قصص الخيال العلمي تبين أن صيغة الماضي قد تفقد دلالتها الزمنية في ظروف معينة؛ ذلك أن هذه القصص تكتب باستخدام صيغة الماضي. وتظهر هذه الوظيفة التقليدية للخيال العلمي عندما نفترض، من منظور القارئ، موقفاً ما يقع في المستقبل أو فيما بعد المستقبل من المنظور القصصي الضمني الذي يبدو المستقبل التالي له ماضياً^(٣).

وبرغم اختلاف وضع الخطاب التداولي عن القصصي، فإن هذا الاختلاف لا يؤثر بالضرورة على الاستقبال الفعلي للنصوص القصصية. وثمة شكل من أشكال الاستقبال للنصوص القصصية يمكن أن نسميه «شبه تداولي» quasi-pragmatic. وفي الاستقبال شبه التداولي يتم تجاوز حدود النص القصصي من خلال وهم يخلقه القارئ بنفسه، وهو وهم يمكن مقارنته بالاستقبال التداولي الذي يجاوز عادة حدود النص في محاولة ملء الفراغ أو لسد الفجوة بين الكلمة والواقع. وفي الاستقبال شبه التداولي يتم إزاحة القصص عن أصلها اللغوي دون أن يكون لها مكان في عالم الأحداث الفعلية للقارئ خارج حدود النص.

إن قراءة القصص حسب مفهوم الإيهام المحاكي mimetic illusion تعد شكلاً بدائياً من أشكال الاستقبال له ما يبرره ولو نسبياً؛ فقد يجد القارئ نفسه مدفوعاً لتمثل الأدوار القصصية وهذا يتوقف على حيوية الوهم^(١). مثال ذلك تجربة الطفل مع الأشياء الخيالية؛ وهي أنقى أنواع هذا الشكل من أشكال الاستقبال وأبعدها عن القيود. ويبدو أن لعالم الحكاية الخيالية حضوراً حقيقياً؛ إذ إن الوسيط اللغوي لا يزال خارج دائرة إدراكه. ذلك هو السبب في الأثر القوي لما هو

بل مقدمة لها، لأن الناظر إليها استبدل قوالبه المكررة الخيالية داخله بالعلامات التصويرية Pictorial Signs. وفي هذه الحالة، يمكن للصورة، مثل «الأدب التافه»، أن تقتصر على إغراق مشاهدتها في الوهم الذي خلقه لنفسه. ويمكن تحقيق ذلك دون الحاجة إلى أساليب جمالية معقدة؛ فالرسم السطحي وإيهامه التصويري الذي يمكن استبداله بقوالب مكررة مثال صريح على قدرة الاستقبال على إخراج المتلقى من حدود التداول الفنى إلى عالم من الخيال الخالص.

والرواية الشعبية على وجه الخصوص شكل من أشكال القص يفترض استقبالا شبه تداولي؛ فالقراءة هنا مجرد وسيلة لغاية أخرى ألا وهي بناء الوهم. وإن قراءة هذا النوع من الأدب الذى يجتذب اهتمام سوسيلوجيا الرواية لا تستحق اسم القراءة، وذلك أنها منفصلة عن الأنماط العليا للإدراك الواعى؛ فالقراءة الوافية للرواية التى تتخطى الاستقبال شبه التداولي إلى أشكال أعلى من الإدراك هى وحدها التى تناسب المكانة الخاصة للقصص، ولا يمكن للقارئ أن يؤدى المهارات التى تتطلبها النص أو يتناولها تناولاً صحيحاً إلا إذا كان واعياً بالأنشطة المتنوعة الكثيرة المتضمنة فى مفهوم القراءة. فالقراءة الوافية للأدب تستلزم تنوعاً يمكن تحليله مع استحالة تفصيل هذا التنوع تفصيلاً كاملاً باستخدام أية نظرية، ولا يمكن تحقيق مثل هذه القراءة إن لم يصاحب فعل القراءة تأمل نظري Theoretical Reflection.

إن الاستقبال شبه التداولي للنصوص القصصية يجد أصدق تمثيل له فى شخصية «دون كيشوت» إذ يمثل قارئاً تحول لديه القصص إلى وهم تحولاً يصل إلى احتلال مكان الواقع. ويمثل بطل أول «الرواية» anti-novel حديثة، وهو «دون كيشوت»، النموذج الأصيل للقارئ الذى تمكنت منه القوة الوهمية للنص، وتحولت

الإدراك والسلوك والحكم تستمد حركتها من النص. ويأخذ التوتر الوجداني للنص قارئة إلى خارج النص نفسه ويضعه فى حالة وهمية من التوقعات وإشباع التوقعات. فالتوقعات الناتجة عن أوهام لم يتم إشباعها يحكمها الخوف والرجاء، وهى مشاعر يمكن أن نسميها «مؤشرات للضغط الوهمي» vectors of illusory tension. ويعطى هذا التوتر نوعاً من الانساق للعالم الوهمي خارج حدود النص ويتم تمييز هذا التوتر على مستوى الخطاب السردى باستخدام منظومة من المثبتات تعمل على توطيد الوهم الذى خلقه النص؛ فالراوي يؤكد القصة بشهادته الشخصية، وتؤكد القصة ذاتها من خلال سلسلة من الأحداث، وتؤكد المفاهيم السردية بعضها بعضاً عن طريق وضوح تداخل علاقاتها، كما يتم تأكيد التوقعات التى أنارها العالم الخيالى عن طريق إشباع هذه التوقعات. وأخيراً يتم تأكيد رؤية القارئ للعالم إذ إن النص لم يشر فيه إلا القوالب المكررة التى صنعها بنفسه وتمتد هذه المنظومة من التأكيدات للقارئ بتوجيه واضح orientation إذ تملأ له كل الفجوات أثناء قيامه بتحويل الرواية إلى وهم (وهم الواقع). وهذا النمط من القراءة، شبه التداولية، غالباً ما يذهب الحدود المميزة للنص contours of the text ويلفها فى خط واحد وهمي متصل. ويستجيب القارئ لمثيرات النص بأشكال مكررة مستمدة من خبراته الخاصة. ولأنه غير واع بهذه التداولية، تبدو هذه الأوهام التى هى من اختلاقه؛ محتملة الحدوث وحقيقية. وبذلك يحول القارئ عدم إمكانية القصص السردى إلى إمكانية وهم من صنع الذات. إن العلاقة بين الاستقبال شبه التداولي وأحد أشكال القصص التى تعتمد عليه تماثل ظاهرة مشابهة فى مجال الفنون الجميلة. فالناظر إلى صورة ما، دون الوعي بعملية التصوير حاصراً وعيه فى الشيء المصور يستدرج إلى عالم وهمي خارج هذه الصورة ذاتها. وباعتبار أدق، فإن هذا العالم الوهمي ليس خلفية للصورة

القوالب المكررة لقراءاته إلى قوالب مكررة من أفعاله التداولية واللفظية لأنه فقد كل وعى بالنص بوصفه نصاً. وإن مسألة تحويل «النص المفقود» للواقع ذاته إلى نص تمثل شهجة ساحرة للقراءة التي استسلمت للقوة المركزية للاستقبال Centrifugal Power of reception.

نحرم القراءة شبه التداولية للنصوص القصصية هذه النصوص من بنيتها اللغوية المجسدة. وهذا التعبير المجسد عن النص لن يعيه إلا نوع من القراءة يمكن أن نسميه بالجذب المركزي Centripetal لأنه يوجه اهتمامه إلى «القصصية» ذاتها بدلاً من الخضوع لقوة الطرد المركزي للقصص أو صنعها للوهم. وعند وضع أطر مرجعية لهذا الأسلوب من القراءة يمكن لنظرية الأدب أن تقدم احتمالات استقبال لم تكن معروفة إلا على نحو جزئي من خلال تواريخ استقبال الأعمال المفردة نفسها. وهكذا، يمكن أن تقدم نظرية الأدب طرقات جديدة في القراءة تستطيع بدورها أن تمنح القراءة مكانة جديدة في المجتمع.

إذا أردنا أن نبقي على الدور الذي يقوم به الأدب في الاتصال، فإننا نحتاج إلى نظرية شكلية للاستقبال، كما نحتاج إلى مهارة القراءة الصحيحة؛ إذ لا يمكن أن نحدد نمط استقبال نص قصصى بعينه بتحديد كافياً عن طريق الانتظار حتى نعرف كيف استقبله القراء فعلاً ثم نقوم بوصف هذا الاستقبال. وكل ما لدينا من توصيف لكيفية قراءة عمل أدبي بعينه لا يتعدى منحى جزئياً، لانعكس خصوصيته تجربة الاستقبال بكل تعقيداتها. وهذا التوصيف مضبوط بالمفاهيم والتقاليد والأهواء المعاصرة له بالإضافة إلى اهتمامات الناقد الخاصة. ومن هنا، فإن ما يربط بقراءة ما في وقت أو مكان معين لا يعنى بالضرورة اتفاه مع التصميم الغالب على العمل الذي يظهر من خلال موضوعات هذا العمل. وإن عزل وإبراز جانب خاص من العمل من شأنه أن يجعل الاستقبال

بمشابه منظومة جديدة من الرؤى. ولأن القراءات المختلفة قد لا تتبع تصميماً موضوعياً thematic scheme واحداً في تناول موضوعات العمل، يغدو من الصعب استخلاص معنى عمل معين من تاريخ قراءاته. وبرغم أن دراسة تاريخ الاستقبال ضرورية لتأويل النص ولتحديد موقعه بين النصوص الأخرى فإنها ليست بمستوى تعقيد المعنى الذي يقدمه النص ذاته. ولذلك، فإننا نحتاج إلى نظرية شكلية تكملية في القراءة تستمد معاييرها المتعلقة باستقبال النصوص القصصية من مفهوم القصصية ذاته. وحتى إن لم تكن العلاقة بين إنتاج النص واستقباله في عالم القصص تمنع باستقرار العالم التداولي نفسه، فإن الاتصال القصصى يفترض إجماعاً على وضع القصصية. إن تحليل هذا الإجماع سيبرهن على أن نوع القراءة الذي يشترطه «العقد القصصى» يجب أن يكون من أكثر أشكال القراءة تعقيداً. إن تاريخ القصص هو تاريخ تنامي تعقدها، وهوبشير دائماً إلى زيادة تعقد المهارات المطلوبة للإدراك. وكذلك فإن تاريخ مهارة القراءة يشير إلى الاتجاه نحو مزيد من التعقد. وهكذا نشأت أشكال من الاستقبال تتعدى القراءة التداولية الساذجة بمراحل.

إن تحديد معايير للتقاليد الخاصة بقراءة النصوص القصصية يحتاج تحليلاً أعمق للسمات المميزة للقصص عموماً. ولقد رأينا أن القصص، بوصفها إنشاءات حرة، لا يمكن أن تُصَوَّب باستخدام معلومات متناقضة مستمدة من عالم التجربة، ذلك أن القصص تتمتع بوجود ذاتى مستقل عن عالم المعرفة، أى أن ما يخص عالم القصص لا يمكن انتزاعه منها ونقله إلى السياق العام للمعرفة، كما رأينا أن القصص تفترض شكلها الخاص في الاتصال وهي تصوغ الدور الضمنى للقارئ، ويجب علينا الآن أن نناقش مفهوم القصص تفصيلاً.

من حيث المبدأ، تُستخدم اللغة بطريقتين مختلفتين؛ إذ لها وظيفة إشارية كما في الوصف أو

الانعكاس self-reflexive لأنه يردّ إلى ذاته . وفى هذا الوضع، أى وضع النصوص النظامية ، تساعد المفاهيم على بناء التصميمات المنظمة للتجارب، ولن يتم ذلك إلا على حساب التجريد الذى يفرض استبعاد اعتبارات خصوصية الموقف الذى تستخدم فيه هذه المفاهيم ووظيفتها الإشارية الخاصة داخل هذا الموقف ، وهذا العيب المصاحب للاستخدام النظامى ذاتى الإشارة للمفاهيم يحوضه الاستخدام الإشارى الزائف للمفاهيم فى النصوص القصصية . فمن المؤكد أن ارتباطات المفاهيم فى القصص ليست ارتباطات جامدة كما هو الحال فى النصوص النظامية ، بل إن هذا الارتباط يقترح إمكانات لاستخدام المفاهيم وتنظيم التصميمات لتصنيف الخبرة، وإن العلاقة غير المستقرة بين المفاهيم المختلفة تعرضها البنية المغلقة الموحدة التى يتميز بها التداول القصصى ، فحتى العناصر الإشارية التى تظهر هذا السياق «الإشارى» تعد جزءاً من هذه الوحدة . على سبيل المثال ، من شأن ربط إشارة إلى مشهد حقيقى بقصة مؤلفة أن يدمج المشهد الحقيقى فى الإطار الأسطورى المغلق لهذه القصة . فاعمال بودلير-Baudelaire وپروست Proust وجارثيا ماركيز Garcia Marquez أمثلة على تحويل المشاهد الحقيقية إلى أسطورية بإدماجها فى سياق قصصى موحّد . وكذلك فإن المشهد المؤلف قصصياً قد يصبح جزءاً من خبرتنا الخاصة بالمشاهد الحقيقية . وهكذا يتواصل الواقع المرسوم فى القصص مع القصص المرسوم فى الواقع .

ليس إطار العمل المغلق الخاص بالقصص نتيجة اتساق نظامى بل هو منظومة من الرؤى المرتبطة بتصميم سائد * Predominant scheme أو بنية

* الأصل الألمانى لهذا المصطلح هو "Relevanzfigur" ، وقد قدم له مترحه النص من الألمانية إلى الإنجليزية أربع ترجمات هى :

- 1 - Predominant scheme .
- 2 - Structural matrix .
- 3 - Overall design .
- 4 - Main structural design .

السرد حيث نتحقق وظيفة الإشارة إلى الذات، وفى «النصوص النظامية Systematic Texts» تكتسب اللغة وظيفة الإشارة إلى الذات إذ تهدف إلى توضيح استخدام اللغة فى النصوص الإشارية؛ على أن ثمة استخداماً آخر للغة يمكن أن نسميه استعمالاً إشارياً زائفاً Pseudo referential ، وفى الاستخدام الإشارى الزائف للغة لا توجد ظروف الإشارة خارج النص، بل ينتجها النص نفسه، وفى النصوص التى تستخدم اللغة استخداماً إشارياً زائفاً، أى النصوص القصصية، لا توجد طريقة للتمييز بين ما قصد المؤلف أن يقوله وما قاله بالفعل، وهذا الاستخدام الإشارى الزائف للغة شكل خاص من أشكال الاستخدام الإشارى الذاتى لها الذى لم نحدد سماته بعد. ومن المهم أن نؤكد أن الاتجاه شبه التداولى نحو النصوص القصصية والوظيفة الإشارية الزائفة للغة فى النصوص القصصية لا يرتبطان ارتباطاً مباشراً؛ بل يجب تجاوز الاستقبال شبه التداولى حتى يمكننا إدراك الوظيفة الإشارية الزائفة للغة فى النص القصصى، فالوظيفة الإشارية الزائفة فى اللغة ليست إلا إشارية ذاتية فى شكل إشارة زائفة. وهكذا يتبين أن النصوص القصصية السرفعية إحدى صور النصوص النظامية، إذا كانت كلمة «نظامية» تشير إلى النصوص الحرة على شروط استخدام مصطلحاتها المتأصلة.

وتظهر هنا معضلة نحتاج إلى تناول خاص؛ إذ يجب أن نتطرق أولاً إلى العلاقة بين التجربة والمفهوم، وهى علاقة شديدة الأهمية لفهم الاستخدامات الإشارية، والإشارية الذاتية، والإشارية الزائفة للمفاهيم التى تم التعبير عنها لغوياً. فالمفاهيم أدوات لتنظيم تجاربنا وتوصيلها . وحسب مصطلحات الظواهرية Phe-nomenology فهى جوانب تندرج تحتها التجارب، ويمكن تصنيف هذه التجارب إلى طبقات، فبعد التعبير عن هذه المفاهيم باللغة يمكن حذفها من سياقها الإشارى ليتسنى تناولها لذاتها، وبهذا يصير المفهوم ذاتى

عند قراءة النصوص التداولية، يجب أن يكون القارئ قادراً على إعادة بناء أو فهم الموقف المقدم في النص وعلى وعى بالمنظور الذي يقدم منه هذا الموقف، وقادراً على فهم المجال المرتبط بخطاب النص والقصد التداولي من وراءه. ويتجاوز القصد التداولي الذي وراء النص حدود هذا النص وهو الذي يقدم له البنية الأم الخاصة به. وبينما يستتبع الاستقبال شبه التداولي للنصوص القصصية التداولية المرتبطة بالاستقبال التداولي نفسها، يظل هناك اختلاف واحد جوهري؛ حيث يجب في النصوص القصصية استخلاص شروط الموقف الاتصالي من النص ذاته.

لا تحتاج قراءة النصوص القصصية بوصفها نصوصاً قصصية، إذن، إلى شكل مختلف تماماً من أشكال الاستقبال، بل تحتاج شكلاً يتطلب من القارئ أن يخطو خطوة إضافية ضرورية بفرضها الموقف القصصي ذاته. ولكي يفهم القارئ القصص، عليه أن يستقبلها أولاً بوصفها محاكاة *mimesis* من نوع القراءة شبه التداولية الذي تحدثت عنه. وهكذا، فإن البعد الجديد للاستقبال الذي يميز القراءة الصحيحة للرواية يعتمد على العكس العام للعلاقة بين «الموضوع *theme*» و«الأفق *horizon*» كما نعرفها في حركة الاستقبال «الطبيعي» أي التداولي وشبه التداولي^(٧). وما يعد «مشيراً *signifiant*» في الاستقبال شبه التداولي ليس إلا «أفقاً» لما يعد «مشاراً *signifié*» من ناحية الموضوع. بينما، عند تناول النصوص القصصية بالتفسير فيما يعرف بالدائرة الهرمينوطيقية أو التأويلية، قد يغدو هذا المشار إليه «*signifié*» أفقاً للمشير «*signifiant*» الموضوعي وللعمليات التشكيلية بين «المشير *signifiant*» الأول الذي له إشارة ملموسة والمشار إليه الأخير *signifié* الذي له وهم إشاري *referential illusion*.

وبينما تتم حركة الطرد المركزي للنص في القراءة التداولية نحو بناء معناه ألياً، ودون مجهود، فإن حركة

تركيبية *Structral matrix* كبرى تمثل مكافئاً للتجربة. إن القص، باستخدامه الإشاري الزائف للغة، يستطيع أن ينظم علاقات واضحة بين المفاهيم وعلاقات جديدة تختلف كثيراً عن القوالب المكررة للتجربة. وأخيراً فيوسع القص أن يخلق أشكالاً من التجربة لما تستقر فكراً بعد. وهكذا يقدم القص المفاهيم ويعدلها من خلال تناول هذه المفاهيم تناولاً تجريبياً أو غير نهائي. وكذلك يقدم القص تجارب ذات مفاهيم مسبقة *Preconceptual experi-* ence، فكل مفهوم في النص القصصي تحدده علاقته بمفاهيم النص الأخرى جميعاً. والتحديد القصصي من خلال الاستعانة بعدد محدود من المفاهيم الأخرى يشبه الاستخدام التداولي لكل مفهوم. وعلى ذلك، فإن القص يقدم إطار عمل لاستخدام ألفاظه يكتسب نوعاً من الخلفية المعيارية. فمن المفيد أن نلاحظ أن المعاجم الفرنسية المعتمدة تفضل استخدام النماذج القصصية الشهيرة لتدلل على الاستخدام المعياري *normative* للمصطلحات. بل إن النصوص القصصية تسمح بالتناول المفصل للموضوعات المرتبطة بتجارب ذات مفاهيم مسبقة. وذلك في إطار عمل فكري ممكن، وإن هذه الإمكانية تنشأ من الوضع الفكري الخاص بالنصوص القصصية؛ فإذا تصورنا أن العلاقات النظامية بين المفاهيم علاقات اعتيادية جاز لنا أن نعتبر العلاقات الإشارية علاقات موقفية. فالقصص يتميز بإمكانية فريدة تسمح له بمشاهدة التفاعل بينهما. وهكذا، يمكن أن تقدم العلاقات الاعتيادية تقدماً غير نهائي بوصفها موقفية والموقفية بوصفها اعتيادية.

فإذا كانت النصوص النظامية والقصصية ذاتية الإشارة، فإن النصوص القصصية تختلف عن النصوص النظامية في جانب فاصل. ففي النصوص القصصية لا تقوم ذاتية الإشارة بدورها على مستوى المفاهيم فحسب، بل إنها شاملة. وتحتاج هذه السمة الفاصلة إلى تفصيل.

الموضوعي thematic Concept والوهم الأفقي horizontal illusion يستلزم أولاً وعي القارئ بالاستخدام شبه الإشاري للغة بوصفه ذاتي الإشارة، وكذلك فهمه للقصص بوصفها تنظيمات خاصة مكونة من تصميمات كثيرة من أجل تنظيم التجربة. ويعتمد هذا النوع من الاستقبال على ربط التفاصيل القصصية بمنظومة فكرية واحدة. ولقد وصف «كانط» المهارة الخاصة التي يحتاجها هذا النوع من الاستقبال وصفاً تفصيلياً في كتابه (الحكم Critique of Judgement). وتتيح النصوص القصصية تدريباً دائماً لقدرة الحكم التي تمكن الفرد من فهم الخاص بوصفه مظهراً للعام (وقد سماها كانط «الحكم المتأمل» reflecting Judgement)^(٨)، وهذا ما قد يمنح قراءة القصص جدوى تتعدى حدود القصص والجماليات.

إن (قدرة) الحكم ضرورة لاكتشاف العلاقات بين المنظومة والإدراك Schema & Realization التي يقدمها النص نفسه، ولاكتشاف المفاهيم المستترة التي توجه البناء المستوي للنص Linear. وفهم النص معناه القدرة على وضع المادة التي تتناولها أثناء القراءة في مكانها من منظومة المفاهيم التي تنظم هذا السياق. وليست هناك قراءة تسمح لنا بترجمة البنية المستوية للنص إلى بنية متعددة الطبقات ورؤية النص القصصي بوصفه امتداداً وشكلاً هرمياً للبنية ينطوي على تنوع كبير من التجارب، إلا القراءة التي تنظر لهذا النص من جهة المفاهيم. وهكذا يمكن أن يمد النص نسجاً من الأبنية المتعاقبة تتبع ترتيباً مستوياً وآخر شديد التعقيد. وإن إدراك هذا الترتيب الثنائي أساس ما يمكن أن نسميه «الشعيرة المتغلغلة في النص».

وتخضع عملية إبراز الخاص في الرواية دائماً إلى تبديل فكري: فمن جانب، تشكل المفاهيم الرئيسية

الجذب المركزي Centripetal movement المعاكس، وهي السمة المميزة للقصص، غير معتادة ومرهقة ولها اشتراطات منهجية. ويزيد المجهود المطلوب في القراءة عندما يكون النص القصصي نتاج إجراءات نصية خارج حدود الاتصال اليومي المعتاد. إن تبادل الأماكن بين الموضوع والأفق يمكن أن يكشف البنية القصصية الملموسة للنص بطريقتين مختلفتين، أولاً: من خلال تبادل «رأسي» يركز اهتمامه على الطبقات اللغوية والمستويات التعبيرية وبذلك يعطيها استقلالاً جمالياً نسبياً يتخطى الدور الجمالي المعتاد، ثانياً: من طريق التبادل «الأفقي» داخل مجال المعاني. بما أن مبدأ القصص يقوم على احتمال تبادل الموضوع والأفق، فإن كل مستويات البنية ليست مجرد وسائل بل هي مراحل تطور القصص. وبعد مستوى المعنى، برغم ذلك، أبرز مستويات البناءات القصصية. ومن منظور المعنى - أو من منظور معاكس - أي من أفق المعنى تستمد كل مستويات البناء القصصي دورها. وكذلك، فإن هذا المستوى هو الذي يفسر التوترات الوجدانية والمشاعر التي يمر بها القارئ إذ تساهم فيها كل المستويات النصية. إن المستوى الفكري للرواية هو الأساس «المعتاد» Prosaic لكل حالات التحول إلى وهم إشاري بل أكثرها جنوحاً. ولن نتمكن من تقدير البعد الوجداني تقديراً مناسباً دون أن نهتم بالمستوى الفكري للرواية؛ وهذا يفسر الضرر الواقع على الأعمال الروائية التي تعتمد على استقبال شبه تداولي من جراء تحويل الاهتمام من الوهم الذاتي الذي يخلقه القارئ إلى أسلوب فكري واع في التفسير. وهذا التحويل للاهتمام يقدم فائضاً surplus من الاستقبال لا يحتمله بناء أو تعبير التداول وهذا يكشف فقر البنية الفكرية التي كان القارئ قد غطاها بقوالب الفكرية المكررة stereo types. إن تحصيل المنظور من الوهم الموضوعي thematic illusion والفكرية الأفقية horizontal Conceptuality إلى المفهوم

يمكن تحديد موضعه داخل الهرم الفكرى. وهكذا نقودنا القراءة الثانية من الاستقبال شبه التداولى الذى ينتج الوهم إلى استقبال القصص بوصفه قصصاً وحينئذ فقط يمكن أن نخضع الشخصيات القصصية لحكم القارئ النقدي^(١١).

وينبغى أن نفهم النصوص التداولية وفقاً لنفسه الذى يكون خارج النص. ولكن النصوص القصصية ذاتية الإشارة تحتاج تحليلاً للنص فى ذاته. أما الانتقال من استقبال النصوص التداولية إلى دراسة النصوص القصصية فيمكن أن يشبه بالانتقال من مستوى ذى بعدين اثنين إلى فضاء ذى ثلاثة أبعاد. تقوم الهندسة الإقليدية Euclid على تكرارية متزايدة من الأبعاد الجديدة تبدأ من النقطة Point إلى الخط line، ومن الخط إلى المستوى Plane، ومن المستوى ثلاثى الأبعاد three-dimensional إلى الفضاء متعدد الأبعاد multi dimensional space ويمكننا أن نستخدم هذا البناء استخداماً استعارياً فنقول: إن الكلمات نقاط نصية وعندما تدخل فى جمل نصير خطاً نصياً، وعندما تشكل مجموعات من الجمل على مستوى المعنى تسمى المستويات النصية، واستمراراً لذلك يظهر النص القصصى فى صورة فضاء نصى ترتبط كل عناصره النصية ببعضها البعض، إذ إن الطبيعة الإشارة الزائفة للنصوص القصصية تفرض ضرورة النظر إلى كل مفهوم فى النص فى ضوء باقى المفاهيم^(١٢).

وبما أن النص فضاء نصى يملك عدداً لا حصر له من العلاقات الممكنة، فإنه سيعد من منظور القارئ - فضاء أو وسطاً للتأمل^(١٣) بإمكانه أن يظل يستكشفه دون أن ينفد^(١٤). وذلك يفسر استحالة الوصول إلى فهم مطلق للنصوص القصصية. يقول «فاليري» عن عملية كتابة النصوص الشعرية إنها لا تكتمل أبداً بل تتقاطع. وهذا ينطبق على عملية الاستقبال إذ لا يحدها إلا قدرة القارئ على فهم العلاقات التى لا تنتهى والتى

نظرتنا إلى الخاص. ومن جانب آخر، يظهر الخاص هذه المفاهيم فى ضوء معين إذ تمثل تجربة القراءة الحالية الحلفية الخاصة لهذه المفاهيم. ويستمع ما يشكل فهمنا للعلاقات الفكرية التى يقدمها أو يغطى عليها النص من البنية المستوية لهذا النص. وعلى حكم القارئ أن يتخطى هذه البنية المستوية للنص. إذ ينبغى النظر إلى هذا الاستواء النصى فى ضوء علاقته بالتنظيم الفكرى الهرمى للنص بوصفه كلاً. والنص يفسر نفسه إذ يعبر لغوياً عن بنيته الهرمية ويقدم للقارئ نمطاً لقراءته. إن البعد المعرفى للنص مبنى على طبقات مختلفة من المعانى، وينظم البناء الفكرى فى شكل هرم فكرى من المعانى^(١٥). ويستطيع القارئ استيعاب هذا التنظيم الفكرى أثناء الكشف عن مستوى النص، إذ قد تحدد البنية المستوية للنص تأويل البنية الفكرية وتميز أهم مواضعها. وتميز أهم المواضع أو التبشير فى النص Focalization هو الذى يكشف عن التوجه الفكرى للنص القصصى وهو كذلك من أهم عناصر النصوص التداولية، إذ يكشف عن حال أو موقف معين. ولا يمكن لنا أن نبدل منظورنا إلى النص إلا بقراءة ثانية، وفى القراءة الأولى وجدنا نصاً يتحرك صوب إظهار تدريجى لمنظومته، والآن نجده بنظرة استرجاعية داخل إطار عمل هذه المنظومة. وتحدث فى القراءة نقلة فى المنظور تنقل القارئ من القصص إلى الوهم، وربما استوت الرواية عالماً أمام ناظرى القارئ بسبب الوهم الإشارى، ولا يمكن لهذه النقلة أن تحدث إلا بأن تعزز جمل الختام الجمل الافتتاحية للعمل، ولكن عند قراءة القصص للمرة الثانية يكون القارئ فى موقف يمكنه من تحديد موقع أى جزء فى النص بالنسبة (ليمين) سياقه - أى الجزء الذى تمت قراءته من النص يساراً - هذا السياق - أى الجزء الذى لم يقرأ بعد. وعندما يتوحد السياقان وتتمسر رؤية الجزء المعزول فى سياقه المتكامل

* فى نص الأصلي العكس: أى اليسار يمين واليمين يسار لاختلاف اتجاه لكتابه العربية عن اللاتينية المترجمة.

تكون المعنى المتكامل للنص القصصى . وأن حدود الاستقبال ترجع إلى الحكم والإدراك الذاتى للقارئ وكذلك القيود التى يفرضها الموقف التاريخى الذى تتم قراءة النص فى سياقه .

وبرغم أن عمل الاستقبال لا يتوقف أبداً، فإنه ليس بالضرورة عملية اعتباطية... إذ يجب أن يتبع استقبال النص القصصى منهجاً معيناً إذا أردنا أن نضع أهدنا على كثر العلاقات التى يتضمنها؛ فثمة جوانب فى النصوص القصصية لا يمكن أن نفسر بغير عمليّة استقبال منهجية مبنية على نظرية للقصص، و. يمكن أن يفسرها أسلوب عملى سابق للنظرية. إن العلاقات التى يمكن أن توجد فى نص قصصى محدودة عدداً ونمطاً، لأنها خاضعة للحدود الفاصلة للقصص وبنيتها الأم matrix . ورغم أن القارئ الذى يستكشف النص يجد عدداً كبيراً من العلاقات الخاصة بالموضوع واحتمالات لعلاقات غير مرتبطة بالموضوع، فإن حدود القصص محدودة تحديداً واضحاً. وإن ما يميز القصص عن التجارب الحياتية تمييزاً أساسياً هو أن الموضوع فى الحياة اليومية يتم إدراكه من خلال علاقته بأفق من الارتباطات الخارجية التى يجب التكيف معها، بينما فى العالم القصصى الذى يساهم القارئ فيه بالمشاركة فى الموقف القصصى، يحدد العلاقة بين الموضوع والخلفية البناء النصى المرتبط بها. وفى أثناء المشاركة فى عالم القصص والوهم الذى نشهه، يعيش القارئ فى عالم يرتبط ببعضه البعض ولا نشهه جوانب غريبة من الواقع على خلاف ما يحدث فى التجربة الحياتية؛ ففي القصص يساهم كل شئ - حتى العارض - فى المنظومة العامة، وعندما يحطم الشئ العارض الأوهام فهذا لأجل استشارة أوهام ثانوية، ويجب أن يقر قارئ القصص بأن النصوص القصصية لها أساس نظرى. وعلى ذلك، فكل شئ فى الرواية له ارتباط بها .

إن التقليل بين التحديد وعدم التحديد determinacy & indeterminacy هو الذى يحدد شكل النص ويصوغ منظومته السائدة التى تحدد بدورها عملية الاستقبال بل تحدد دور القارئ الضمنى^(١٤) . ويقدم النص منظومات ثانوية لا حصر لها خلاف تلك التى يحددها تصميم بنائها العام . إذ يستطيع القارئ أن يبنى عدداً غير محدود منها من منظور قراءته الخاص، ولكن يجب أن ترتبط هذه المنظومات بالبنية الأم للنص. إن الاعتقاد بأن النص يفرض منظومته السائدة، من شأنه أن يمنع اعتبار الأجزاء الغامضة - أو غير المحددة - فى النص مبررات لإبداع القارئ، إذ يجب النظر إلى هذه الأجزاء بوصفها تعديلات فى المنظومة العامة، وعلى القارئ أن يستوعب هذه التعديلات أثناء تتبعه للعلاقات النصية بين التحديد وعدم التحديد. وهنا، أختلف مع جماليات الاستقبال التى يقول بها - «وولفجانج إيزر Wolfgang Iser» والتى ظهرت فى مقالتيه : (عملية القراءة The Reading Process) ، و (واقع القصص The Reality of Fiction)^(١٥) . وعلى عكس عدد كبير من الدراسات حول الجوانب الاجتماعية والتاريخية لاستجابة القارئ، يركز مدخل «إيزر» الظواهرى على فعل الاستقبال ذاته وبهذا يضيف بعداً جديداً لجماليات الاستقبال، وأنا أتفق معه فى ذلك فى مقالى هذا ولكنى أختلف عنه فى مفهومى للنص إذ أعتقد أن النص يخلق لنفسه «بنية أم» يجب أن ترجع كل الأبنية الثانوية إليها، وكذلك فإن «إيزر» يعتبر بقاء المعنى إنجازاً أصيلاً للقارئ^(١٦) . فهو يعتبر القراءة عملاً إبداعياً أصيلاً حيث يملأ القارئ فجوات وفراغات عدم التحديد بالاعتماد على قوة خياله، وهو ينجز النص إذ إنه يستمر فى خلق تكوينات دائمة التغير، وبذلك يدخل القارئ فى القصص ويميشها بوصفها نوعاً من «الواقع» المعقد. ويرى «إيزر» أن التجربة الجمالية للقصص تتمثل فى عملية خلق الأوهام ونسفها وفى الوقت نفسه تكوين أشكال من المعنى وتبديدها. وإذا بدأ القارئ من لحظات

لذلك - يجب تصحيح القراءة شبه التداولية التي تخلق أوهاماً - ليس بقراءة مختلفة فحسب بل بشكل من الاستقبال يحترف بسمة الإشارة الذاتية التي تميز القصص. حينئذ فقط يكشف النص عن بعد التأويل الذاتي الذي يحسونه والذي يجب أن يرتبط به تأويل القارئ ويظهر ما ينطوي عليه لا توازن imbalance متعمد بين التحديد وعدم التحديد، والذي يقضى عليه عندما يقوم القارئ بعمل الفجوات النصية من إبداعه الخاص. ذلك أن اللا توازن شيء أصيل في النص وهو الذي يوجه اهتمام القارئ الضمني في موقف الاتصال القصصي.

إن ما أسميتها «المنظومة السائدة للنص» هي مظهر لديناميكية موضوعية تتكشف تدريجياً من خلال عرض عدد معين من السياقات المتتابة كما في الديناميكية الممتدة في الرواية أو من خلال وجود سياقات متزامنة مع بعضها البعض كما في ديناميكيات الشعر المكثفة. وعن طريق التعبير عن منظومة سائدة - ولا شيء غيرها - يقدم النص القصصي تجربة ليست بالضرورة مستمدة من واقع ما خارج النص بل متضمنة في عالم التداول نفسه؛ الجمالي المبني بناءً ذا معنى. كما يجب أن أؤكد أن الآراء التي تتبع منظومة معينة في النص القصصي، لا تتوازي مع آراء الحياة اليومية بل تستولد داخل النص حيث تكون لها وظائف نصية خاصة. إن الكتابة الإبداعية للقصص تخلق، أو على الأقل تجرب، منظومات جديدة من الرؤى^(١٨)، وإن عالم القصص ساحة لتنافس الآراء الجديدة والأساليب الجديدة في تقديم هذه الآراء. وربما نظرنا إلى الرواية على أساس أنها تشكل أفق حياتنا اليومية وذلك بتقديمها لنماذج جديدة لتنظيم تجربتنا.

ويمكننا أن نفهم المنظومة السائدة للنص القصصي بالاهتمام الشديد بالأبنية النصية وعدم نسيان طبيعة الاستقلالية الإشارة للقصص. ويؤكد «إيزر» على

عدم التحديد أو القموض فإنه في الوقت نفسه يمارس استقباله الإبداعي ويعيش واقعاً نصياً لا يتطابق أبداً مع معنى معين بل ينشأ داخل إطار رؤى دائمة التغير^(١٩).

وبرغم أن عرض «إيزر» شديد الإيحاء والتأثير بسبب دقته وفطنته الظواهرية، فإنه يبالغ في وزن الدور الإبداعي للقارئ. وتعد نظرية «إيزر» نظرية لتغيرات الاستقبال تعتمد على الثوابت الخاصة بالنص فحسب. ولأن «إيزر» لا يناقش مشكلة العلاقات الممكنة بين الثوابت والمتغيرات في عملية الاستقبال ذاتها، فإن نظريته تغفل مساحة من عدم التحديد هي المسؤولة عن تذبذبها بين كونها نظرية في الشكل أو في المادة. إن نظرية تقتصر على متغيرات الاستقبال لا يمكن أن تتعدى القول بأن الاستقبال في كل مرة نتيجة جملة متشابكة من استفيرات، والنماذج التي يفضلها «إيزر» هي روايات «جويس» Joyce، حيث لا عمل تقريباً لثوابت الاستقبال التي كانت تمثل أساس النصوص القصصية التقليدية. فعزل البطل هنا يرتبط بالموقف الانعزالي للراوى والقارئ على السواء. وإذا بدت نظرية متغيرات الاستقبال مناسبة في هذه الحالة لتبيان شروط التجربة الجمالية، فإن هذه النظرية لا تبدو مناسبة في حالة القصص التقليدي.

وأرى أن نظرية «إيزر» تصحو معالم ما اعتبره السمة المهيمنة للقصص، ألا وهي قدرته على التعبير عن نظام من الرؤى Perspectives تقدم للقارئ تجربة تختلف اختلافاً تاماً عن تجارب الحياة اليومية. ففي الحياة الحقيقية لا يمكن الحصول على «الموضوع» إلا باستخلاصه دائماً من سياق يمثل أفقاً لبؤرة الاهتمام أما قارئ القصص فيقابل علاقة قائمة بالفعل بين الموضوع والأفق حددها النص نفسه، وإن هذه العلاقة هي ما يصوغ موضوع التداول. ويقدم القصص إمكانية لترتيب التجربة أو بناء نماذج ممكنة للتجربة ليس بوصفه واقعاً «reality» بل بوصفه لا واقعاً «nonreality».

تعرض، فلسنا نتعامل مع نقص مؤقت يمكننا أن نتحمله، بل علينا أن نعرف بالمكانة المهمة لكل ما لم يقل داخل أى عمل»^(٢٣).

ويجب أن ندعم استقبال النصوص القصصية بخلفية نظرية تسمح لنا برؤية معانى الفراغات والتناقضات النصية، إذ تحتاج النصوص القصصية من القارئ أن يبنى رؤية تجريبية تخضع لمنظومة موحدة تتجاوز أفق حياته اليومية وتفتح عليه تجارب جديدة.

إن طبيعة الإشارة الذاتية التى يتميز بها النص القصصى تشترط على القارئ أن ينظر إلى بناءاتها الشكلية فى إطار أفق بناءات المضمون. وفى أثناء قراءة نص قصصى يبنى على القارئ أن يضع فى اعتباره سمة الإشارة الزائفة لمضمون هذا النص وأن يرجع هذا المضمون إلى المفاهيم التى تظهره. وهكذا، يلعب الشكل دوراً مسيطراً فى النصوص القصصية، إذ إنه يحدد بنيانه ونمط الاستجابة التى يستحثها. ويجب أن نفسر هذه النقطة بصورة أدق، حتى نتجنب سوء الفهم. إن الجانب الشكلى من القصص لا يمكن اختزاله إلى قواعد جماليات الشكل، وفقاً لمبدأ الفن للفن، ولا لفكرة الصيغة البنائية الجوهرية، فسمة الشكل القصصى يحددها دورها الخاص فى تنظيم المفاهيم فى منظومات ممكنة من أجل ترتيب الخبرات. فالتمثيل القصصى ليس تمثيلاً للعالم بل تمثيلاً لأشكال ممكنة من ترتيب الخبرة. وأنا أتفق فى هذه النقطة مع «إيزر». إن المشار إليه فى النص القصصى هو المشير بالنسبة للشكل وهذا لا يشمل أو يستثنى علاقة المحاكاة بين المشار إليه والواقع. فالنصوص القصصية أوسع أفقاً من النصوص الإشارة لأنها تعرض أشكالاً من التجارب الممكنة وتخلّقها فى شكل رؤى تنتسب لمنظومات موحدة. ولا يكشف عن الجانب الشكلى فى القصص إلا التحول من وهم المحاكاة الذى تفرزه القراءة شبه التداولية إلى القصص

الإشارية الذاتية باعتبارها سمة فى الخطاب القصصى بل نقطة انطلاقه: «نسى» سمة الانعكاسية الذاتية فى الخطاب القصصى للخيال الظروف الملائمة لخلق شيء خيالى»^(٢٤). ويعتبر «إيزر» أن استثارة الظواهر الغائبة أو غير الحاضرة بمثابة الإنجاز الخاص بذاتية الإشارة^(٢٥). ولكن هذه السمة الخاصة ليست وفقاً على النصوص القصصية لأن التأريخ كذلك يستثير الظواهر الغائبة. إن مفهوم الإشارة الذاتية شديد الأهمية لفهم النصوص القصصية، ولو أن «إيزر» يعتبر أن أهميته تقف عند حدود تقديم الظروف المطلوبة للاستقبال الإبداعى. وهكذا، لا يمكن أن نعتبر القصص «حدثاً» يبنى على القارئ أن يقوم بترتيبه وإكسابه المعنى، بل يجب أن يعتبر المظهر الفريد لتنظيم معقد من المفاهيم؛ وهذه المفاهيم هى التى تصوغ تصميمه العام وتقدمه فى صورة نموذج للتجربة. على هذا الضوء، تكتسب طبيعة عدم التحديد وعدم الاكتمال والتفتت الخاصة بالقصص مكانة نظرية ما كانت لتأخذها لو أننا قصرنا الاعتماد على إبداع القارئ^(٢٦). وعلى سبيل المثال، فعمل مثل (أوبرا أوبيرتا Opera Aperta) لا يمكن أن يقرأ قراءة مناسبة إلا بأن نتجنب التوقف عند القراءة شبه التداولية غير الناضجة التى من شأنها أن تسمح بهذا العمل وتحوله إلى ما يبدو «صورة معنى» تامة. ولا يمكن أن تؤخذ كل جوانب العمل فى الاعتبار وكذلك إمكانية افتتاح هذا العمل إلا بتغيير القراءة شبه التداولية إلى قراءة انعكاسية. ينقد «بيير ماشيرى Pierre Macherey» فى دراسته (نحو نظرية فى الإنتاج الأدبى Pour une théorie de la production Litteraire) من منظور النتاج الأدبى نظرية أمبيرو إيكو Umberto Eco عن (Opera aperta) والدور الذى تنسب إلى إبداع القارئ فى إكمال العمل^(٢٧). ويدعو أن أسلوب إيزر لا يسلم من هذا النقد برغم تعقده:

«إن ما لم يفسح عنه داخل العمل ليس فراغاً - يجب ملؤه أو خسارة يجب أن

تفسيرها الإشاري الزائف. وعلى حين توجد نصوص نصبة نفترض قراءة مباشرة شبه تداولية، فثمة نصوص يشترط شكها قراءة انعكاسية؛ فروايات مثل رواية فلوير (التربية العاطفية L'Education Sentimentale) ورواية بروست (المحث عن الزمن الضائع A la recherche du Temps Perdu)، ورواية توماس مان (Der Zauberberg) لا تكشف عن معناها إلا بأفق قراءة ثانية، وبذلك يتحول إنشائها إلى موضوع. ففي هذه الروايات يخضع رد الفعل الأول المعتمد لدى القارئ الذي تتحكم فيه حركة الطرد المركزي للاستقبال لأسلوب الإنشاء ذاته. وتنطبق هذه لطريقة على شعراء مثل «مالارمي» (Mallarmé) الذي كان ينظم قصصه تنظيماً يستبعد أية قراءة شبه تداولية؛ فقد كان يعدد القراءات شبه التداولية غير كافية على إطلاق، وكان يعتمد بناء قصائده في بناء قصصى متبعاً في ذلك مفهوماً متطوراً جداً للنصبة لا يزال صالحاً لبسوم. إذ كان يعتقد أن القصص والانعكاس يرتبطان ارتباطاً وثيقاً، وتتسق شعرية قصائده مع هذا مفهوم. ففي قصائده نجد أن التقنية البنائية التي تفيد التشويق والتي تكون ممزوجة بغموض في المعنى تشير إلى تأجيل الانتقال من المشير إلى المشار إليه وتجذب الانتباه إلى اللغة نفسها بوصفها الوسيط الشعري. إن قصائده صامد ما سميناه «تبادل العلاقة بين الموضوع والأفق». فالموضوع الذي يظهر في قصائد مالارمي في سياق أفق المعنى، يعدد تحسيدا للفعل اللغوي نفسه، وحينئذ فقط، أي في عملية التبادل المستمر، يمكن أن يظهر معنى السياق الشامل الذي يستحيل، رغم ذلك، عزله عن البناء اللغوي. وإلى جانب التشويق البنائي اللغوي وغموض المعاني التي يجب استبعادها في عملية بناء سياق معنى، يكون النفي وسيلة أخرى ضرورية في شعرية مالارمي ذاتية الإشارة. فبدلاً من استثارة الوهم الإشاري، تعود النفي في القصص مرة أخرى إلى المنظومة الخالصة لسياق فكري دون أية حالة إشارية^(٢٩).

تمثل نظرية مالارمي بداية تقليد يعتبر الإشارية الذاتية سمة جوهرية للقصص تستبعد أية إمكانية لقراءة شبه تداولية. إن عدم قابلية القصص الحديث للتحويل إلى مجرد وهم لا يمكن أن تعتبر دعوة لتشجيع القارئ على ابتداء قراءة شبه إشارية اعتماداً على إبداعه الخاص بل إن دور القارئ يكمن في أداء الحركة الانعكاسية للاستقبال؛ تلك التي تستند مسبقاً إلى شكل القصص نفسه. ولن نستطيع أن نفهم خصوصية الشكل القصصي الحديث دون أن نتبع طريقة في القراءة تتجاوز الاستقبال شبه التداولي. إن نصوص فرانسيس بونج Francis Ponge الوصفية - التي تتداخل فيها خبرة الأشياء مع خسارة اللغة - وكذلك الألعباب اللغوية الموجودة في أحدث روايات كلود سيمون Claude Simon، وجون ريكاردو Jean Ricardou وفيليب سولير Philippe Sollers كلها تتبع هذا التقيد وما كانت لتفهم بدون نظرية مالارمي في القصص ولكن جبرترود شتاين Gertrude Stein اتبعت هذه الفكرة في القصص قبل جويس. وعلى سبيل المثال في النصوص القصيرة الغامضة المسماة (الأزهار الحانية - Tender but-tons) لا يمكن استخلاص المعنى بإدراك الإشارات أو المشار إليه، بل باعتبار أن الانفشاح الإشاري هو أفق التنظيم اللغوي الشكلي للمفاهيم الذي يمثل لب الموضوع الشعري للنص. وقد تم فصل مادة «المعاني» عمداً من أجل التركيز على القوة التنظيمية للغة على مستوى بناء الجمل، ودوره الأساسي في تشكيل النص. يتحدى الأدب التجريبي قارئه في إيجاد أنماط قراءة جديدة مما يزيد من مخزون الاستقبال، وذلك باستكشاف إمكانات القصص، كما أن طرق القراءة الجديدة التي يحتاج إليها القصص التجريبي الحديث، بما أتيج لها من تقدم في مجال النظرية من شأنها أن تهني لنا مداحل جديدة إلى القصص القديم وتمكننا من توسيع حسرتنا بالنصوص الأدبية.

الهوامش :

- (١) هذا المقال نسخة مترجمة ومراجعة من مقال نشر لأول مرة في "Poetics" ١٩٧٥ ص ٢٤٥ - ٢٨٧ بعنوان - "Was heist Rezeption bei Fiktionalen in Texten?" الاستقبال في حالة النصوص القصصية ؟ - ويسبق أصل المقال تحليل لقراءة النصوص الفنتازية وبها عرض لفكرة أن النص هو أفق حياة العالم Life World وأن حياة العالم هي أفق النص ويشير مصطلح "Rezeption" الاستقبال إلى نشاط القراءة وبناء المعنى واستجابة القارئ لما يقرأه المترجمان إلى الإنجليزية).
- (٢) انظر مقالتي (ص ٥٢٢ - ٥٢٤) "Fiktion, Negation und Wirklichkeit", (٢٤٠ - ٢٢٥) "Der Gerauch der Negation Fiktionalen" في Positionen der Negativität في "In Fiktionalen Texten" تحرير Harald Weinrich في "Poetic and Hermeneutik IV" (ميونخ ١٩٧٥).
- (٣) انظر : "Die Logik der Dichtung" الطبعة الثانية שתוצאת ١٩٦٨ ص ٤٩ . وبالإنجليزية (The Logic of Literature منطق الأدب) ترجمة M.J.Ross بلومجس ١٩٧٣ .
- (٤) من أجل نظرية في التمثل القصصي انظر : H.R.Jausa "Negativität und Identifikation : Versuch zur Theorie der ästhetischen Erfahrung" في "Positionen der Negativität" ص ٢٣٩ - ٢٦٣ .
- (٥) باريس ١٩٦٤ (ص ٣٧) وبالإنجليزية "The Words" الكلمات : ترجمة Bernard Frochman (نيويورك ١٩٦٤) .
- (٦) لتحليل تاريخ القراءة وتاريخها في المجتمع البورجوازي انظر : الدراسة الشاملة القصص وعامة القراء : التي قام بها ك. د. ليفر Q.D.Leavis الطبعة الثانية (لندن ١٩٦٨) "Fiction and Reading Public"
- (٧) الموضوع theme والأفق horizon مصطلحان رئيسيان في طرائق E. Husserl انظر : Erfahrung und Urteil تحرير L. Landgrebe (هامبورج ١٩٤٨) وبالإنجليزية Experience & Judgement التجربة والحكم تحرير Landgrebe وترجمة K. Amerik, S.J.S. Churchill H.R. (هامبورج ١٩٥٩) ص ١٥ . الحكم هو القدرة على فهم الخاص بوصفه مصنوعاً من العام، فإذا عرف العام (القاعدة، المبدأ ، القانون) كان الحكم الذي يشمل الخاص محدداً . أما إذا كان الخاص الذي يبحث له عن عام متروكاً فإن الحكم مجرد صدى أو انعكاس . (هذه ترجمة مؤلف البحث من الألمانية إلى الإنجليزية)
- (٨) كتاب Ingarden أون من وضع هذه المفكرة تفصيلاً، انظر : "Das Literarische Kunstwerks" الطبعة الثانية (Tübingen 1965) وخاصة الفصل الثاني : العمل الفني الأدبي "Der Aufbau des Literarische" ص ٢٥ ترجمه إلى الإنجليزية George Grabowicz (Evanston, 1973).
- (٩) ويس عبر هذا النوع الثاني من القراءة يستوعب شروط ما أسماه بنسجته "فن القراءة لطيفة الفيلولوجي" في مقدمته إلى Morgensätze إذ يقول : «بعضها البيولوجي» (فهو النعمة التاريخية) كيف نحسن القراءة وبهضم المعنى منها ، وتفصيلاً ، وبخاصة ، إذ تترك الأبواب الحلقية مفتوحة ؛ وهي قراءة لا يتوكل بعدها التفكير وتحتاج أنامل وهجوماً حساسة Friedrich Nietzsche: Werke in drei Bänden تحرير K.Schlechte (ميونخ ١٩٥٤) (الترجمة من الألمانية إلى الإنجليزية قام بها مؤلف البحث)
- (١٠) إن هذا اشتباهاً معقد بين كل العواصر النفسية يزداد إشكالياً عند المؤلف كلما زاد وعيه به . في تعليقه على كتابه (مدام بولفاي) يصف فلوير مشكلة المؤلف عندما يصير قارئاً لنفسه بينما لم يتم كتابه . وذلك في خطاب إلى لوبز كوليه Louise Colet بتاريخ ٢٢ يوليو ١٨٥٢ . منسوخ في Extraits de la Correspondance ou préface à la vie d'écrivain تحرير G. Bollème (باريس ١٩٦٣ ص ٨٣) ، يقول فلوير إن الكاتب والقارئ سواء في عدم السيطرة على العمل القصصي .
- (١١) في رسالة الدكتوراه وعنوانها (Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik) (Ben 1920) يقدم فانتر بنهامس هذا المصطلح ليصف : (Ben 1920) في نظرية فردريك شليغل عن الاستقبال . ويرجع أن أثر هذه الرسالة غاب وسط أعمال لاحقة ، فإن تحليلها الدقيق العميق لنظريات الاستقبال الرومانسية لا يزال يقدم أساساً قوياً لوضع نظرية حديثة في القراءة .
- (١٢) انظر الصيغة الخاصة من Esprit 12 (١٩٧٤) عنوان : المحاصرة الأوتني : لعناء النص . Lecture 1 : L'espace du texte . وبين مقال جان ريكاردو La Révolution textuelle Jean Rieardou الثورة النصية ، ص ٩٢٧ - ٩٤٥ كيف أن الأشكال الأدبية الجديدة تثير انشكالا جديدة من القراءة
- (١٣) حول العلاقة بين التحديث وعدم التحديث انظر مقالتي : p. 240 - Der Gerauch der negation in fiktionalen texten

(١٥) انظر ونفاخ إير ، عملية القراءة : مدخل طواهرى فى كتاب «القارئ الضمنى» ، Wolfgang Iser "The Reading Process : A phenomenological Approach" ،

Polysemantic المعاني متعددة In the Implied Reader (Baltimore . 1974) ، يثير النص توقعات معينة ونسقطها نحن على النص بطريقة تختزل الاحتمالات متعددة المعاني إلى تأويل واحد بانها التوقعات التى استثيرت وبهذا يتم استخلاص معنى عام متفرد . إن طبيعة تعددية المعنى فى النص وعملية خلق الوهم لدى القارئ : عناصر متصادات .

وهكذا ، فإن ساء المعنى جزء من تكوين الأوهام من خلال القراءة . ففى هذا السياق من المهم أن نشير إلى أن اختزال إمكانات معانى النص بعد بالفعل جزءاً من العملية الدلالية الخاصة بالاستقبال التداولي . إن القدرة على اختزال إمكانات المعنى مفترضة فى كل مواقف الاتصال . انظر كذلك : واقع القصص : مدخل وظيفي للأدب ، The Reality of Fiction: A functionalist Approach to Literature ،

New Literary History 7 (1975) P7- 38.

(١٦) انظر : القارئ الضمنى ص ٢٩٠ The Implied Reader تبدأ بآليات النص فى الظهور عندما نحاول فرض شكل متسق عليه . وهى تمثل الوجه الثانى لعملية التأويل ، إذ هى إنفتاح عفرى للعملية التى تخلق التباينات بمحاولة تجنبها وإن وجود هذه التباينات هو ما يبدنا إلى النص ويفرض علينا أن نقوم بفحص إبداعي ليس للنص لحسب بل لأنفسنا .

(١٧) تختبف عملية الاستقبال اختلافاً كبيراً حسب قراءة النص من حيث القراءة الهادئة والقراءة بصوت مرتفع أمام جمهور قائلقراءة الهادئة تعتمد أساساً على اللغة المكتوبة ، أما القراءة بصوت مرتفع فتصنيف تنفيماً معيناً وضبطاً معيناً على الكلمات ، وهكذا يتم اختزال المعنى العام الشامل فى شكل خاص ، ولكن هذا الاختزال نفسه الذى يحد من احتمالات التأويل هو ما يجذب الانتباه إلى وجود احتمالات أخرى .

(١٨) إن تعريف فلوريير الجديد للأسلوب بأنه : manière absolue de voir les choses يمكن أن يستش من أى معنى ميتافيزيقي ويؤول على أنه يقصد تحرير الكتابة من أنظمة قوالب الرؤى المكررة وقوالبها اللغوية النمطية (خطاب إلى لوز كوله بتاريخ ١٦ يناير ١٨٥٢) .

(١٩) Die Wirklichkeit der Fiktion ، فى : Rezeptionsästhetik : Theorie und Praxis ترجمة المؤلف ، (مربوب ١٩٧٥) ، تحرير R.Warung ص ٢٩٢ . من أجل نسخة مراجعة ومترجمة لهذه المقالة انظر : The Reality of Fiction واقع القصص .

(٢٠) Die Wirklichkeit der Fiktion ص ٢٩١ .

(٢١) فى هذا السياق يشرح كارل موير Karl Murer تميزاً مجدياً « بين » «لحجات المعلومات» و«الفراغات الشاغرة» التى على القارئ أن يملأها (Formen des Lesens وهو بحث لدم إلى Tagung des Deutschen Romanisten verbundes أكتوبر ١٩٧٥ فى مانهاييم . مع ذلك يجب التنبية إلى أنه حتى الانفتاح القصصى يفترض مبدأ التمام القصصى .

(٢٢) (باريس ١٩٧٠) Pour une théorie de la Production Littéraire

Opera aperta (ميلان ١٩٦٢)

(٢٣) ترجمة المهر (باريس ١٩٧٠) Pour une théorie de la Production Littéraire

(٢٤) انظر مقالى 96- 117 (1977) 34 Yale French Studies " Prose Pour Des Esseintes" Mallarmé's Position and Negation وذلك لمناقشة أكثر تفصيلاً [المؤلف] .

الفضاء - الزمن *

اقترب سوسيلوجى

كانديدو بيريت جايجو

مقدمة

البروفيسور كانديدو بيريت جايجو هو أستاذ لغة الإنجليزية بجامعة «سرقطة» الإسبانية وعضو International Seminar of Politics and Humanities بجامعة هارفارد ومحاضر نشط في عدد من الجامعات الأوروبية والأمريكية . وهو لصيد نورثروب فرام ومطبق لطروحه في نطاق النقد الأدبي ونقد الرواية على الأخص . نشر عدة دراسات أدبية منها : (البطل الوحيد في الرواية الأمريكية) و (الأدب والتمرد في إنجلترا المعاصرة) و (مستويات الدراما عند Marlowe) ، إلخ . وله عدة كتب في نقد الرواية من أهمها : (مورفولوجيا الرواية - اقتراب سوسيلوجى من المسألة السردية) الذى تنقل هنا أحد فصوله إلى العربية ، و (الأدب والسياق الاجتماعي) (مترجم) دار نشر SOEL ، ١٩٧٥) و (دوائر سردية) (سرقطة، دار نشر: Universidad ، ١٩٧٥) لم (سيكوسيميوطيقا) (سرقطة، دار نشر Universidad ، ١٩٨١) ، وجميعها تشكل وحدة واحدة وتسير في الاتجاه نفسه .

ويطرح بيريت جايجو، في كتابه : (مورفولوجيا الرواية) ، عدة تساؤلات تهدف إلى إعادة الرواية إلى سياقاتها الاجتماعية والبحث داخلها عن نموذج للواقع . ولما محاولة لدراسة سوسيلوجية المسألة السردية من منظور العلاقات الداخلية للنص السردى سواء أكان ذلك من الناحية اللغوية أم من ناحية المفهوم ، وهى محاولة للتوصل إلى نوعية سردية . وإذا كان تفوسسكى يطرح عدة قواعد ونظم تحكم النص على أساس الجملة ، فهذا الكتاب يسعى إلى الهدف نفسه ولكن على أساس النص السردى في مجمله ؛ مقتفياً أيضاً أثر فلاديمير بروب ونورثروب فرام وغيرهما .

وهو مهتم بهيئة السرد من منظور سيميولوجى بنوى يذكر به - «سوسير» ويختلف عن تناول السيميوطيقى ذى الرائد الفلسفى . ومثل هذه الدراسات (السيميولوجية - السردية) تعتمد أساساً على النص السردى في مجمله ، وهو ما يعد تقدماً واختلافاً عن النقد البنوي التقليدى .

وتلخص هذا المجلد ثلثي من كونه نقطة انطلاق لأعمال أخرى أكثر تخيلية للكتاب نفسه ولدراسات أخرى قام بها نقاد آخرون ، كما أنه يقترب بشكل أو بآخر من حصاد استهدادات حركة «النقد الجديد» New Criticism الأمريكية في المجال نفسه .

* هذه ترجمة عن الإسبانية للفصل العاشر والأخير من كتاب مورفولوجيا الرواية (مترجم) دار نشر «فوندامنتوس» ١٩٧٣ ، للنقاد الإسباني كانديدو بيريت جايجو (Cándido Pérez Gállego) . وقام بالترجمة - محمد أبوالمعاط أستاذ الأدب الإسباني بجامعة القاهرة .

بوسعنا أن نحكم بأن الزمن المسرود لابد وأن يقبل تقسيمات من نوع خاص جداً ليست لها دائماً علاقة بخطة النص الخارجية . حتى آخر القراء يعلم أن الزمن في الرواية هو حالة لها فقط بعض صلة بالواقع لكنه ليس نموذجاً حياً للشغافية . على هذا النحو يمكن اعتبار أن الرواية تقبل على سطورها مجموعة استخدامات زمنية، عبارات محددة، وأن تحت هذا الترتيب تنساب نظرية أصيلة من «الأزمنة الخاصة» للمواقع المسرودة - التي تدوم في الرواية فترة أطول من دوامها في الواقع - أو للمواقع التي تفتقر إلى زمن . وينبع كل هذا الطرح الخاص من منظور يرى الزمن عنصراً يشغل حيزاً أو فضاء. وإذا كان بوسعنا أن نتحدث عن «مكان» في الرواية، لم لا يمكننا الحديث عن مكان زمنية لفضاءات تخضع لاستخدامات زمنية خاصة؟ وهذه الطريقة - أي إخضاع آلية تقييم الرواية إلى عنصر آخر (داخلي وخارجي) - يجب أن تؤتي ثمارها؛ فمخذ هذه اللحظة، إذا كانت الرواية توظيفاً للزمن، يمكن الحديث عن استخدامات له، اتجاهات، روابط ... إلخ .

وتعترض هذا المشجع في الحال عقبات . ولندلل على ذلك بصفحة من رواية (ميوار) ⁽²⁾ ولنستخرج منها الإشارات الزمنية : بعيد ذلك ... بقية الليل ... في اليوم التالي ... مبكراً ... في وقت قصير ... في ذلك المساء . وهي لا تعكس مطلقاً أية بنية زمنية ما لم نخضع لهيكل لفظي (verbal) . فالتكوين السابق في حاجة لأن يكون مصحوباً بمجموعة من البيانات؛ الأفعال وحدها قادرة على منحها. لكننا عند نقل هذه الأفعال على حدة (همس ... نمس ... لم يغمض له جفن ... بهض ... شاجر ...) نلاحظ تعديلاً زمنياً مغايراً طرأ على الأمثلة . هنا، تتخذ الأفعال - بكافة ما يترتب على وجودها - هيئة أسلوبية. ولا شك أن «بعيد ذلك همس لويس» له قيمة دلالية أسمى و ينطوي على إشارة زمنية أروند من «وفيها واتته أفكار شريفة، مثل الفرار من المنزل، دون أن

لننصوّر لسرته أنه يمكن اعتبار ذكر الزمن في الرواية ملمحاً أسلوبياً كغيره، وأن من الممكن قراءة أي نسبة زمنية على أنه إشارة إلى موقع (Situación) سردي لا يخرجنا عن الرواية بل يغمص بنا على نحو ما في حبكتها. وأي اقتراب من الزمن في الرواية ينبغي أن يتحول إلى تحليل شكلي وأن يتجنب العديد من الطروح الفلسفية التي ابتعدت بالمسألة عن نقطة بدايتها الحقيقية. فالزمن موجود، وقبل أن يكون إيعازاً أو نظاماً هو علامة تظهر في السرد في تلك اللحظة المحددة، في تلك الغرفة ... وخلال صفحات، لا ترتبط بحركة البطل بالزمن، ثم، فجأة، في مكان ما من السرد، يتحرى الوقت في ساعته أو تجعله دقائق ساعة قريبة يتذكر أو هو ببساطة يفكر في أنه يعود إلى بيته متأخراً . هذه الطريقة لتحليل أسلوبية للزمن تسعى وراء تحليلية ظهوراته في الرواية : ضرائقه المختلفة للتواصل مع الحركة التي مهما كانت استاتيكية لا يمكن أن تتجنب ذكره، لا يمكن أن تتجنب البحث عن أنموذج لتوزيع عنصر الزمن وتوظيفه؛ كأنما الزمن هو أحد معطيات النص، مثله في ذلك مثل الأسلوب، وعليه يصبح لزماً عدم الخروج عنه. والأشياء التي سيقدم عليها البطل ينبغي أن تخضع لهذا العنصر الداخِل في تطور البطل ذاته .

بيد أنه يمكننا أيضاً الحديث عن فضاء زمني . وأية تحليلية سردية تفكر في التفكير على أنه نظرية مسبقة . وهذه الطريقة التي تطبق على الجملة - الرواية قاعدة كالتي كان يطبقها في اللغة، على سبيل المثال، زليج هاريس (Zellig Harris) ⁽¹⁾ تمرض لآلية لتفكيك الحكمة في وحدات، السلوك الكلي في أحداث صغرى . وهو منهج - بداية - (مورفولوجيا الحكاية) لبروب - يشير إلى خمسة أعوام من الاجتهاد النبوي ويمكنه أن يؤدي إلى أبعاد أخرى . ولا شك في أنه يمكن تفكيك الزمن داخلياً إلى عناصره على اعتبار أنه علامة موقع . وكما يقبل الزمن الحقيقي (الزمن الخارجي) تقسيماً خاصاً،

الليلة» أو «فى الليلة التالية»، التى تعتبر مكملية لأداء متساوى البعد عن نقطة معينة . وهكذا تشكل سلاسل من الإمكانية الزمنية وتوسع فى أطوار تندمج فيها الأحداث الأدبية^(٢) . ونشير بذلك إلى ما يناقشه وليام إيمبسون (William Empson) فى حديثه عن هوبة، عن حشو (tautology) يلحق الأحداث بساحتها الطبيعية^(٣). لكن الكاتب، أى كاتب، أعلم بميله الشخصى إلى أن يكون المساء مركزاً لإحدى رواياته، والليل مركزاً لأخرى. وتدور هذه الآلية من الميسول والنزوعات حول نقطة بعينها : احتمالية التفسير وحتمية العلاقة المكررة/بطل /حدث اللتين تتطلبهما أية برمجة أسلوبية . من هنا تنشأ خطة لكل فضاء وزمنه الخاص، وتشق الرواية لنفسها طريقاً كلعبة أفعال متكررة، فيترتب زمن عنى كل موقف عاطفى وينبئ قالب يصلح لتطور كل ممارسة (Praxis) .

بهذا نقرب من طرح موحد ونتجه صوب وحدة فى هذه الفوضى من الأزمنة التى تعرضها كل رواية فى انسجام ظاهرى (الخطة، المستقبل، الذكري، الآن، الماضى المفترض ...) . لكن بما أن نيتنا هى أبعد ما نكون عن الفلسفة، ونهدف إلى الاقترب من سوسولوجيا أمر واقع، يتحتم علينا أن نوضح كيف يمكن حل هذه القضية فقط عن طريق لعبة من الإشارات المترابطة : الأصوات التى أنتجت أليات استبطانية، من ناحية، ومن ناحية أخرى أصوات الموضوعية . على هذا الأساس، وبعد أن خددت كلتا القناتين، يمكن أن يتحقق انسجام القالب الذى يشترك فيهما معاً، فى كلا النظامين .

وهذا هو التنبيه الأول خاصة عند معالجة المسألة أسلوبياً، وعند تحليل هذه التقطيعات («مرت ستنان»، «فى صباح اليوم التالى») على أنها مجرد علامات، ولكنها علامات تسبب فى الحال فى انفصالات داخل فضاء مستمر وتكسر الحبكة السردية . هل هذه هى

بدرى لم^(٤) . ومع هذا، فالقضية قد طرحت بالفعل وعلينا نتجنب الدخول فى مبالغات فلسفية لحلها . ما يهمنا سيكون ملاحظة موقع الإشارات الزمنية وأدائها فى السرد وكيفية توزيعها فى سياق يتحرك كآلية زمنية .

وهذه الآلية تخترم مكوناتها، كآلة تجرى عمليات جمع وطرح وضرب وقسمة على كميات موجهة وتبحث فى الحال عن ناتج هذه العمليات . ويصير منهج «التوزيع» المعيارى هذا بياناً من الأشكال والتجانسات . وتدل هذه الأفعال المنفصلة عن بقية النص على ديناميكية استخدامات معينة وتوضح أين يمكن أن توجد فضاءات مكشوفة أو غير مدمجة فى ذلك المخطط الإجمالى من التلاحمات الذى هو الرواية . ويمكن، على هذا الأساس، فهم عملية الشيء/صورته على أنها «خطة استخدامات للفضاء»، بل يمكن أن نقيمها على أساس من الحواجز/ردود الفعل . وهكذا تتحول رواية «الأهداف المحققة» إلى «أزمة مستخدمة فى تحقيق أهداف» ، ورواية «ينبئ أن تحدث للبطل أشياء» تصير رواية «زمن يمكن أن تحدث فيه للبطل أشياء» . بهذه الطريقة نحن «نزمن» الفضاءات المسرودة وننقب عن مكون جديد داخل آلية استخدامات . وهذا المنحى الذى يدمج مناطق محددة فى أخرى يقودنا إلى طرح خاص له علاقة بميول المؤلف فيقدم لنا مناطق «صباحاً»، «مساءً»، «ليلاً» على أنها فضاءات (Espacios) متكررة فى العمل الأدبى، إلى ذلك الحد الذى تصير جميعها عنده (الثلاثة معاً، ولترمز لها بـ E-3, E-2, E-1) محاور تدور فى فلكها آلية كاملة من الأدوات، ونصير لـ «عند الفجر» أو «فى اليوم التالى» أو «فى ذلك الصباح» أو «فى صباح اليوم التالى» قيمة محددة، وتغدو تقسيماً متكرراً - اتفق أو اختلف مع تقسيم فصول الرواية - يشير إلى أن السرد قد بلغ وقفة (Pause) . وهكذا تتحول هذه المنطقة إلى مكن لأدوات متعددة ويمكن اعتبارها فضاء مشغولاً، فى مقابل «فى المساء» أو «ليلاً» أو «تلك

ونشر فيها إلى تلك الفضاءات الشاغرة أو تلك المشبعة بالمعلومات . بهذا نقترّب كثيراً من استيعاب توزيع الأزمنة الذى يتيح لنا مجمل الرواية . إذا فهمت أسلوبية الزمن على هذا النحو سنصل بتحليلنا إلى نقطة صراع بين البنية والأحداث الخاصة ، بين خط مستمر وأحداث عارضة ، وسيصبح هذا النظام آلية مستقلة .

وبالتطبع ، فى أحيان أخرى ، ليس لزماً علينا أن نلجأ إلى هذا الفرض ، لأن المؤلف ذاته يعطينا الساعة التى يقع فيها الحدث . إن هذا المؤشر الزمنى (ولنرمز إليه بـ IT) هو مقياس ثابت يتكرر فى سياق الرواية . ويمكن القول بأن الرواية تجرى بين (IT) مختلفة (أى مؤشرات زمنية مختلفة) ، كما لو أن ثمة ساعات مرئية تسجل دائماً حركة البطل : «كانت الساعة الخامسة صباحاً» ، «عند مرور جابريل بالميدان كانت الساعة تدق الساعة» ، «فى منتصف النهار» ، «كالعتاد» ، «خاير مارنا» .. إلخ . إن إعادة تركيب الواقع على هذا النحو تقتصر على مؤشرات زمنية حقيقية . ففى ذلك الفصل من الرواية هنالك بالضبط خمس إشارات محددة إلى الزمن ، ومن ثم يمكننا أن نتخيل ستة فضاءات حول تلك المؤشرات الزمنية الخمسة . على هذا الأساس ، بوسعنا تحليل الطريقة التى يملأ بها المؤلف كل فضاء . والطريف أنه ، فى بداية كل فصل ، يجعل المؤلف تحديد المكان والزمان ، لكنه شيئاً فشيئاً يقوم بتمديد هذه الإشارة . فتصبح عبارة «كان الوقت مساءً» شاشة تتسع لخمسة أو ستة تخصيصات فى هذه الفترة الزمنية المجهلة .

لكن مفهوم (IT) ينقلنا إلى حالات من نوع خاص . فعبارة «كانت الساعة العاشرة ليلاً» عبارة سليمة كعبارة «فى نهاية الخريف» ، وهو ما ينقلنا من (IT) - الذى يشير إلى اليوم - إلى (IA) - الذى يشير إلى فترة عام كامل . نلاحظ ، بهذه الطريقة ، النحو الذى ينساب فيه السياق المسرود من خلال (IT) و (IA) . لكن من

اللحظة المناسبة لنقول إن تحليل النص السردى إلى أزمنة متعددة على هذا النحو يهبط إلى الذاكرة تحليلية الشكليين الروس ؟ الحق أنه كما يمكن تفكيك الحبكة فى وحدات مصغرة بوسعنا تكسير «المستمر الزمنى» فى استخدامات زمنية خاصة وتحويل السرد إلى «كتالوج» حقيقى من الاستخدامات والأشكال الكرونولوجية ، وهكذا نصل إلى كرونولوجية تامة للرواية . ولكن لا يجدر بنا أن ننسى أن هذا التسابع لأزمنة ذات طبيعة مختلفة يخضع لمبدأ من المرونة وآخر من التشويه سنعود إليهما لاحقاً . الأهم هو اعتبار «مقياس الزمن» نظاماً تقام بداخله استخدامات خاصة ، كشبكة تتوالد فيها مواقع خاصة . فعندما نتحدث رواية عن «ذلك الصيف» ، هذه المنطقة تشتمل على أى تخصيص تجرّه داخل هذا الفضاء . ومثلما تحدثنا عن «النطاق السردى» بوسعنا الآن أن نتحدث عن «النطاق الزمنى» . بل إذا اقتفينا أثر ما قلناه فى مقام آخر ، بوسعنا اعتبار ما هو خارج النطاق السردى ، فضاء غير مزمّن . ومبدأ الشفافية هذا يقودنا إلى توحيد المورفولوجيا الفضائية (المكانية) والزمنية فى الرواية وسوف يمنحنا صورة شاملة إيجابية جداً . بيد أن مسألة جعل «النطاق السردى» منطقة مزمّنة سوف يرد إلينا أيضاً تراكمًا من الصعوبات ذات الصبغة الأسلوبية . على أية حال ، يجب أن نرسم خطة لـ «استخدامات الزمن» نلحقها بكل فضاء مسرود . وداخل هذا التصنيف سنبحث عن مخطط بين العلاقة التى تربط «استخدامات الزمن» بـ «وظائفه» ، نقترّب من خلالها من تفسير ميشولوجى لوظيفة الزمن فى الرواية ، بل بوسعنا الوصول بنظريتنا إلى صورة أشمل للمسألة الأسلوبية . لذا ، فإن أول حيلة علينا أن نحتالها ، أول آلية نفكر فيها ، يجب أن تكون تلك التى تعيد لنا ما لدينا : الرواية ، وتوضح لنا فيها بعض الملامح الأساسية التى لا نستطيع تخيلها والتى تجعل من الرواية «نظام معلومات» تنطلق منه فى عملنا . فلنتناول إذن أية رواية ،

السرد، لأنه يتجنب أى تفكك أو خطأ أو انحراف ويصبح محورياً قياسياً يفرض على بنية الحدث «تطورها الكرونولوجى» .

من هذا المنظور، يصير السرد إشغالا (أو ترصيعا) داخل الزمن . يفهم من هذا أنه يمكن إجراء هذا الترصيع كما يحل لنا طالما توفرت لدينا مؤشرات لهذا التوزيع . ولـ «الترصيع» داخل الزمن نقاط اتصال عديدة بـ «الترصيع داخل الفضاء» ، أو على نحو أفضل : بالترصيع أو الإشغال فى إطار وصف الفضاء «ارتفعت الصخور فى الصحراء كأشباح مترصدة . ورأى جون أن الهندى .. إلخ .» ، فهذه إشارة إلى أن لهذا المنظر وجودا زمنيا ، فهو على صلة بنظام مختلف عن وظيفته الأساسية . لذا فإنه عند تصوير المنظر / الموقع السابق ، بعد وصف المكان والإشارة إلى الشخص ، لامناص من أن تعطى لنا فى مكان ما - سواء فى هذه الفقرة أو فى الحوار - أية إشارة زمنية ، لامناص من أن تعطى لنا وحدة زمنية ولو فى أقل الحدود الممكنة لتوحى بأن هذا المنظر يحدث وينتمى لنظام زمنى ، ونظهر الإشارة «خلال وقت كاف ظل جون ينظر فى ترقب» ، ومن ثم ، ومن خلال تعاقب منعطفات الحدث ، يمكن «توليد» الأماكن التى تبدلت بعد تلك الإشارة والفضاءات التى تأثرت على نحو ما بالزمن . وهكذا ، فإنه فى «الفضاء الوصفى المستمر» - الذى اشتمل من قبل على وجود (أ) و(ب) - تأخذ فى الظهور وتنظم فى السرد مؤشرات «مرت عدة ساعات» ، «بعد دقائق قليلة» .. إلخ .) ليست إلا (IT) و (IA) .

إذا كانت الرواية أميل إلى أن تكون بيوجرافية ، فإن الزمن هو عنصرها الأساسى . وحتى أية بيوجرافية رديئة (كقصة راعى بقر يبحث عن هندى فى الصحراء) لابد أن تنطوى على «أسلوبية زمنية» - يجب أن تشتمل على بعض ملامح «ما هو زائل حقيقة» - أن تصبح أسلوبية زمنية أصيلة . وهنا باستطاعتنا الحديث عن

الأخرى عند هذه النقطة أن نكون أكثر موضوعية . فنحن لا نسمى وراء طرح فلسفى بل نفتفى أثر مؤشرات محضنة موجودة دائما فى مكان ما من السرد . لذا نستطيع أن نعتبر أن الرواية هى سلسلة من الفضاءات بين (IT) مختلفة و (IA) مختلفة ، وأن بمقدورنا اقتراح صيغ بهذا الشكل :

(م) ... (IT) : فى الخامسة صباحا ، (IT) : فى منتصف النهار ، (IT) ...

(ن) ... (IA) : فى نهاية الصيف ، (IA) : شهر يناير ، (IA) : منتصف شهر مارس ...

هذه المجموعات لا تعطى لنا منفصلة وإنما يدخل السياق الزمنى بالطبع فى كلا المؤشرين لتنتج عنه نماذج مثل :

(م) (ن) ... (IT) : فى الخامسة صباحا ، (IA) : فى نهاية الصيف .

... (IT) : فى منتصف النهار ، (IA) : شهر يناير .

أو تراكيب أخرى مشابهة .

ومهمة التحليل هى اعتبار أن أشكال (م) و (ن) تتداخل وتتشابك بالطبع فى علاقة ينبغى ملاحظتها بكل دقة . لأن الزمن والمناطق المسرودة متشابهتان ، والعلاقة المتبادلة بين (م) و (ن) توضح لنا ما الذى ينبغى أن يعطى لنا فى فضاء مستمر ، فى مكان به حروف جر . وعلى ذلك نفهم السرد على أنه مناطق مؤشرات - سواء أكان (IT) أم (IA) - ومناطق ساكنة ؛ مناطق ديناميكية ومناطق استاتيكية . وندخل بذلك فى نظرية لإيقاع قريبة الشبه بتلك التى سنطرحها عند تفسير وظيفة الحكايات الجانبية فى تطور الحكايات المركزية . ولحظات «التسلسل الزمنى» تلك دليل على أن الرواية ، من هذه الناحية بالضبط ، خاضعة ومرهونة بمقياس ، بقاعدة . أى أن الزمن يصبح هو قواعد (Gramática)

«سأظل حتى الغروب» .

«قبل ذلك بساعتين» .

العاشر صباحاً ... «مرت خمس دقائق» ... «كانت الساعة الثالثة»

IT

IA في نهاية الصيف سبتمبر أكتوبر

«عامان وهو يتعقبك» .

«ستحضر أنت في شهر يناير» .

ويعطينا هذا الخط فرصة أيضاً لقصر موضوع الرواية على نظام من الإشارات إلى محور مرسل للحدث، إلى كمية متغيرة القيمة تنتمي إلى العلامة الوصفية وتشكل جزءاً من «النطاق السردى». وبهذه الطريقة يمكن إضافة بقية «ثوابت» الرواية إلى هذا الشكل وبناء أنموذج ينضم إليه ، على سبيل المثال ، «الحوار» و «المنظر» بنجاح ، وهو بناء يتأسس فقط على أساس الاستجابة لعنصر الزمن وحده . وليس المقصود بذلك خلط الكميات متغيرة القيمة ، بل المقصود ملاحظة أن الفضاءات التي لا تستجيب لهذا العنصر ، الفضاءات غير الزمنية ، هي أيضاً تختوى على إشارات زمنية . وبوسعنا في هذا المقام أن نسوق أكثر الأمثلة تنوعاً .

ولا ينبغي أن ننسى مطلقاً أن كل معالجة للماضي هي أيضاً تشبيه سردي ، وأن التذكير من حيث هو أنموذج للرواية يقبل في تطوره عدة محاور (مرور يوم ، مرور عام ...) يجب أن تكون بمثابة هيكل أولي ؛ وأن الديمومة المطلقة للسياق التخيل ستشغل «كل ما يحدث بين أبعد إشارتين إلى الزمن لهما علاقة بالحكاية» . لكن قبل العودة إلى فكرة رواية = بيوجرافية ، فلنؤكد من أن بياناً مبسطاً من الإشارات الزمنية يوفر لنا أيضاً هذه المعلومات :

أ - في المقام الأول ، لا يحدث مطلقاً تقريباً أن تكون ثمة ملائمة قياسية بين الزمن الحقيقي وتقسيمات الرواية .

استخدامات منطقية للزمن ، زمن حقيقي وزمن متخيل . وراعى البقر ذاك والهندي سيخضعان ، دون أن يعلما ، لمستمع سردي تغدو فيه «فجأة» ، «بعد عدة ثوان» ، «بعيد ذلك» ، «في المساء» . إلخ ، علامات أساسية لممارسته . هذه العلامات تحدد أداءهما وتفصل بين أنظمتيهما الدفاعية في سردية تشق طريقها على أنها «أنماط يستخدم فيها كل شخص زمنه» .

ويستخدم كل شخص الزمن بأن يذكره («غدأ أعود» ، «مضى عامان على ...») أو بأن يشير إلى نشاط شخص آخر («أتذكر جيداً السنين التي قضتها ماري في المزرعة») . وهذه الإشارات مباشرة وتصدر عن تصريحات حقيقية مستخرجة من نوع من الحوار/ الحقيقة . بيد أن كلتا الطريقتين يمكن أن تدخل في نسق آخر أعلى إذا اعتبرنا أن كل ذكر للزمن ينتمي إلى محورين آنيين : (IT) و (IA) .

في الشكل التالي ، فصلنا بينهما وإن كان من البديهي أن كليهما وحدة واحدة . في المحور (IT) يتم رصد التفصيلات الزمنية التي تنطوي عليها الأفعال في زمن الماضي والمستقبل . وفي المحور (IA) تتكرر العملية نفسها . والشكل الأساسي إذن هو خطة تشتمل على كافة «أنماط الزمن» التابعة من السرد مباشرة . وسنحاول تجنب أية «شاعرية» أو أية «فلسفة» للزمن ، فهدفنا اقتفاء أثر كل ذكر له في السرد . لكن هذا الشكل مبهم لأنه يخلط بين ذكر (أ) (أوب) للزمن («سأنتظرك ساعتين») وذكر المؤلف له («مضت ساعتان وخوران مازال بالحانة») . وتوضح ذلك ضروري لكن بعد أن نرى أن هذا الشكل ، في نهاية الأمر ، ليس إلا نقطة انطلاق بصيرة لتحليلية زمنية متكاملة . ففيه رصدت الاستخدامات والمواقع ، وتلاحمت الكميات الزمنية الموجهة في قانونها الخاص . ولقد فصلنا بين المحورين لكن دون أن ننفل أن (IT) ينتمي بالطبع إلى (IA) ، لذا من الطبيعي وجود أوجه شبه ولو طفيفة بينهما .

الواقع/رد فعل المكتوب من شأنه أن يقودنا إلى نظرية بصدد سيطرة الزمن على حياة البطل ، نظرية قريبة من المفاهيم البرجوازية للأسلوبية.

ويمكننا إذن أن نفكر في أن التكوينات (م) و (ن) لها قانون خاص ومكتمل من الاحتمالات داخل النص المسرود. وتترك زيادة المؤلف إلى إخراج أى حدث عن مساره وتضخيمه من حيث يمكن ذلك. فهو يشرع في وضع الأوتاد الزمنية إلى أقصى حد ممكن. وستأخذ الفكرة الأصلية في التهام أية فجوات «شعرية» لتصل إلى الأزمنة التي لم تستغل بعد، وداخل الفضاءات التي لم تطرق بعد. في هذا الاتجاه، تتطلب الرواية نهجاً استكشافياً قريب الشبه بمجال الرؤية، أو على نحو أوضح، تستلزم نهجاً يشابه تلك المهادنة التي تتدخل في نظرة الآخرين أو نظرة العالم. وعلى هذا فإن نظرة الروائي تخلق «موجوداً غير موجود»؛ فتلك الصخور على ذلك الشاطئ التي يحتفظ بها المؤلف في ذاكرته على أنها تجربة شخصية تضاف «بغثة» إلى (شخص ما يأتي، شيء ما يحدث)، وتغدو شاعرية التذكر هذه، تلك النواة الحديثة التي يرسمها الفكر ويحيط بها الخيال، بمثابة «المنافذ الأساسية» لكل قص لاحق، الذي يسبب «تميز الأشياء»، فللمعرف الغلبة دائماً. وتلازم ظرفية قبل/بعد الأزمنة العاطلة فتبدأ حركة مسرح الحدث ليكتسب حياة كما لو كان منظراً مسرحياً (هذه الخاصية مهمة جداً)، ثم يتحول من «منظر» إلى «عين كاميرا» (camera eye). ومن مجرد فرض شعري ننقل إلى «تخري ما حدث لـ (أ) بناء على مالدينا من وقائع». هكذا تتشكل هذه الممارسة الأسلوبية، هذا الخط البصري الذي هو زمن يزين ويبدد ويخلق ذلك الطغيان الذي تكتسب فيه الأحداث استقلالية. وهذا ما يعرض له جيداً خوسيه دونوسو (José Donoso) (*) حين يقول:

«إن زمن سرد الرواية، في بداياته الزائفة المتعددة وفي مساراته ورجوعاته لنقطة البداية

ب - ولا نستطيع كذلك أن نتحدث عن زمن مستمر، وإنما عن أحداث تقع تحت طائلة عامل ما يسبب تشويهاً في النظام. ويمكن أن نفكر أيضاً في أن هذا التشويه مرده «مناطق ذات اهتمام من نوع خاص».

ج - تلك «الأوتاد» الميثوقة في الماضي - أى السواكن الزمنية - تؤدي إلى نتيجة ما. تؤدي في الواقع إلى نظام خاص من الميول ومن نقاط التحكم تتحول فيه عملية السرد إلى عملية انتقاء وترصيع محكمة. هنا بالفعل يمكن الحديث عن «منظور للرواية».

يجب أن تؤخذ هذه الاعتبارات في الحسبان بينما نتقدم في محوري (IT) و (IA)، لكن علينا أيضاً أن نعلم أن ذلك الزمن الذي يتطور والذي يختص بالحنين للماضي يطرح من للقاء نفسه نوعية معينة من الأحداث؛ وثلاثة أشهر تستغرق صفحة واحدة، وخمس عشرة سنة تمر فجائياً بالخاطر. إن هذه لأنسبه بقصيدة أزمنة تنظم وترتبط بفكرة مبدئية مردها إقامة تسلسل هرمي بينها: «أهم ما في ماضى (أ) ستكون مواقع كذا وكذا». وإذا فهمنا الجدول الذي عرضنا له من قبل على هذا النحو، يصبح «النطاق السردى» منطقة الأزمنة الفائزة في زمن خال، زمن لم يستخدم، لم يمر، لم يتشكل. بل يمكننا أن نعتبر «ما هو خارج النطاق السردى» المكان الذي مرت به «خمس عشرة سنة ليس لدينا عنها أية معلومات. لانعلم أين كان الجاسوس خلالها». إن هذه المناطق - المهادنة لتحملنا على التفكير في أن القصر هو إذن خروج من العطالة السلبية، وأن مايسعى وراءه في الأدب هو تركيب آلية من الخيارات. بهذا نصل إلى سوسيولوجيا للزمن تجعلنا نفكر في «امتياز للأزمنة الأساسية»، «زمن ديكتاتور»، «زمن طاغية وزمن تابع» (كما فعلنا أيضاً حين تناولنا الفضاء المسرحي). وعليه، فإن غياب أية مشابهة بين محور

الصف «أو» ما يتفق والليل أو الخريف». إن هذه الآلية من الصلات الحتمية، من السبل التي يجب طرقها، لتشكل أجمل سيمفونية استخدامات أدبية تعزف منذ أرسطو. وعندما يحددنا البروفسور الكندي الكبير عن كل حقبة من حقبة الحياة لا يتجنب البحث عن محاكاتها للتاريخ. ولننقل مرة أخرى عن ن. فرى :

١ - طور الفجر والربيع والميلاد. أسطورة الميلاد والإحياء والبعث، طور الخلق (لأن الأبطال الأربعة تشكل دورة هزيمة قوى الظلام والشتاء والموت). الشخصيات التابعة: الأب والأم. وهي النموذج الأصلي لقصص المغامرات والحب في العصور الوسطى وأغلب الشعر العاطفي والحماسي.

٢ - السمّ والصيف والزواج، أو طور النصر. أساطير التمجيد والتأليه، الزواج المقدس، وربما دخول الجنة. الشخصيات التابعة: الرفيق، العروس، نموذج الملهة. والأناشيد الرعوية.

٣ - طور الغروب والخريف والموت. أساطير السقوط، الإله الميت، الموت العنيف والتضحية، وعزلة البطل. الشخصيات التابعة: الخائن والحرورية. نموذج الأنثى والمرثيات.

٤ - طور الظلام والشتاء والفناء. أساطير انتصار هذه القوى، الطوفان وعودة الفوضى، هزيمة البطل، أساطير Cötterdämmerung، الشخصيات التابعة: الغول والعرافة. نموذج الهجائيات.

ويجدر بنا ألا نغفل أنه، تحت هذه الآلية من التدايعيات قريبة الشبه بـ «بروب» (Propp)، ثمة محاولة تنسيق وإيجاز مهمة حقاً. وهي بحث عن «وحدة داخل الفوضى» جذير بالإعجاب. لكن تحت هذا الترتيب من التدايعيات العقلية - التي هي، في نهاية المطاف، كل أدب مقارن - ليس هنالك سوى ميل لجعل حياة الإنسان، لجعل مروره بدرجات سلم اليوم، أسطورة من

ليبدأ من جديد مسيرته في اتجاه آخر وفي حقبة أخرى، هو طريقة أخرى لتجزئ الكل وإدخال القارئ في طريق تبدو حقيقية لكنها مليئة بالشك وبزوايا النظر الزائفة (من خلال توطيد الإحساس لديه - وهو إحساس قد يكون حقيقياً أحياناً - بأن تفسير المواقف والأحداث غير المفهومة قد يوجد في روايات أخرى للمؤلف نفسه أوفى روايات لم يكتبها بعد)، أنها مكيدة مثيرة للحق تترك القارئ أعزل....

وبهذه المشابهة من المسارات والتشابكات يمكن تحليل أية رواية - وأستطيعكم العذر لجرأتي - إلى توصيفاتها. يمكن تفصيل كل الحبكة طبقاً لمساعدة زمنية تشير إلى أشياء جد محددة. لكن الخطتين (IT) و (IA) يقدمان لنا أيضاً مجموعة من الاستخدامات والمناهج المتعلقة بهما. فهما يطرحان علينا منهجاً يجعل الرواية، منذ الآن، «استخدامات داخل ديمومة» مرتبة وفقاً لمعالجات متفردة لزمن جمعي شامل. وتجتمع في إطار (IT) و (IA) كافة الطروح الخاصة بموضوع الرواية، وتشابك كافة التفاصيل الممكنة التي تراقبها، شفا أم أبينا، آلة توقيت (ساعة) أسلوبية في مكان ما من السرد. وهذه الساعات تدق في روايات عديدة، وهي، في نهاية الأمر، شواهد على أن البطل لا يستطيع الفرار من طبيعته الخاصة، من بيوجرافيته الخاصة. وهنا نقرب من نورلروب فرى .

يطرح أحد أهم منظري الأدب في الوقت الحالي استخداماً زمنياً ترتبط فيه مراحل الحياة بمراحل اليوم أو بفصول السنة. ولنتغاض عن عدم دقة بعض المشابهات المعارضة لتصل فقط إلى تناظر كلي، والفضل دائماً لـ «يونغ» (Jung) و «فريزر» (Frazer) وحتى «لنارو» (Tarot)... إلخ. فعلى أساس الترميز لمرور الزمن ترميزاً دائماً، يصير دائماً على «ما يلتصق» بالفجر أو «ما يميز

المؤلف إلى مراجعة كافة استخدامات الزمن في كل لحظة وبناء نظرية منطقية على أساسها. ويعمل هذا الزمن المزدوج عمل الأمر (mandate) الأوحده، وهو العمود الفقرى الداخلى الذى يحرك كل المكامن السردية. وهو يفرض نظرة شاملة جامعة إذ إنه يضم ضمير القارئ إلى تلك الهاكاة التى حققها (أ) والمؤلف معاً.

مع هذا، تظهر المشكلة من جديد، فالزمن بدوه بشكل مختلف فى كل صفحة، والزمن فى الرواية كمية موجهة مقطعة يفسح عملها مجالاً لتركيب متقطع للأحداث. لو أن كل فصول رواية ما تدور على مدى يوم واحد لأمكن إقامة نظرية ديمومة للأحداث الروائية فيها. لكن، برغم ما تنزع إليه بعض الروايات التقليدية من أن كل فصل فيها يبدأ فى الصباح وينتهى ليلاً، برغم وجود هذا القلب البيوجرافى، إلا أن المؤلف يتصرف كما لو أن «ثمة أوقاناً خلال اليوم» أكثر «أدبية» من سواها، ويكرر ما حدث فى ساعات معينة أكثر من غيرها، ويعاود الإشارة إلى تلك «المساءات» مهملاً لحظات أخرى فى الصباح. وتفضيل بعض الأوقات على غيرها يجعلنا نتخيل الرواية داخل إطار زمنى مقتضب ومقيد بشكل واضح جداً. وهذا التشويه للزمن يحملنا مباشرة إلى «فضاء متقطع»، إلى عالم من العلاقات غير المتسلسلة يتبدل فيها خط ما مع كل خطوة من خطوات المعالجة. وهنا تبرز صورة الأزمنة المختلطة التى يطرحها كم كبير من الروايات، وذلك الميل إلى إعطاء الأزمنة الماضية حسب رغبة المؤلف واستخدامها فى أى غرض يراه. فى دراسة لنا (١٧)، استعرضنا مسألة «البناء العقلى» فى الرواية، وكذا دور الحنين إلى الماضى لدى الكتاب الأمريكيين. وهكذا يوسعنا أن نرى كيف تنبنى الرواية فى العديد من المرات على أساس أنها بحث عن «الماضى الأسطورى» الذى يكتسب قيمة الاستدعاء أو الحنين إلى الماضى. عند هذه النقطة، وبالفرص فى تجربة المؤلف الشخصية، نحن إزاء آلية من «البحث عن الزمن الضائع» "Recherche du Temps Perdu".

المواقع لها علاقة بأطوار من نوع آخر. لأن الأدب، فى رأى ن. فراى، مشروع يحاول أن يكون حياة لكنه لا يستطيع الفرار من كونه أدباً، وبالطبع فإن كل تحليل - تحليل الزمن مثلاً - سيخضع دوماً لمجموعة من الشروط تقترب به من التخبييل وتناهى به فى الوقت ذاته عن أن يكون «وظيفة للزمن فى الحياة». ومن ثم عدم وجود أية علاقة بين الزمن الأدبى وزمن الواقع، فساعات الرواية تشير إلى وقت مختلف تماماً عن الوقت الحقيقى. وتزج بنا طريقة فصل الحياة/ الرواية هذه فى مخاطر تلزم الإشارة إليها. إذا كان الزمن الذى يحكم الرواية ليست له أية علاقة بالزمن الحقيقى فكيف يمكننا إذن أن نصل إلى تحليله؟ يجب علينا ببساطة أن نعتبره ملمحاً آخر من ملامح الأسلوب؛ علامة كالحوار أو الوصف. يجب أن نضم عنصر الزمن إلى قائمة العناصر التى يلاحظها ويحللها كل ناقد، باعتباره أحد الأعراض المرئية التى تنبئ بمجموعة من الصفات والمواقع. يجب أن نفضله عن الزمن الحقيقى، أن نعتبره سمة مورفولوجية، لغة أخرى نضيفها إلى «نظرية الوظائف اللسانية» تلك، ونقصد بذلك كل سرد (١٨)، لكن دون أن ننسى أن استخدامات أية لغة تترجم إلى وظائف لغوية؛ ولا يستطيع السرد أن يتخلص من الزمن بوصفه علامة أساسية من علامات سياقه لأنه مشبع بالزمن، إلى حد أن المحورين (IT) و (IA) يستوجبان خضوعهما لطرح جديد. وثمة وجهان لهذه المسألة اعتبرناهما حتى الآن غير منفصلين؛ لكن أحدهما هو الزمن الذى يشير إليه ضمير المتكلم (وله علاقة محتملة بالزمن الراسالى أو الاعترافى) والآخر الزمن الذى يشير إليه المؤلف والذى يعتبر محورياً موضوعياً. لكننا جمعناهما فى شكل واحد فكلاهما على نحو ما «إشارتان لمرور الزمن» وتحكمهما أيضاً قاعدة تزامن. فإذا قال (أ): «أعود إلى منزلى فى الساعة»؛ يبنى على المؤلف أن يتصرف على أساس هذه المعلومة، فيقول مثلاً: «كانت الساعة حوالى الساعة حينما عاد» (أ) إلى منزله. ومبدأ التزامن هذا يضطر

وينشأ مبدأ المرونة من صورة «مستمر سردى» خاضع لزمن يحرفه. ولا غنى عن هذا التشبيه الطوبولوجي لفهم هذه النقطة. فمرونة الزمن تؤدي إلى صياغة الرواية على أنها نظام لا يسمح بأن يكون لـ (IT) و (IA) نظير مستمر، بل إنها تبرر المبدأ القائل بأنه «إذا طالت الديمومة الحقيقية قصرت في السرد وإذا طالت الديمومة في السرد قصرت في الحقيقة». لقد قرأنا روايات تدوم فيها محادثات وجيزة وقتاً طويلاً، وفي المقابل، تمر «تلك السنون» في أقل من سطر. وهذا يوضح لنا أن زمن البطل خط متقطع نهما فيه لحظات معينة فقط وأنه لا يمكن الحديث عن رواية = تجربة لأن طريقة معرفة الواقع ليست منهجاً بل هي حدس. بيد أن بوسعنا أيضاً أن نضيف إلى ذلك أن المبدأ المرونة هذا تأثيراً قويا على عقلية البطل ونصرفاته. فعلمه بأنه يملك زمام زمن سيحميه ويلتف حوله في أشد اللحظات لا زمنية قد يتزعج خيال البطل الذي يدرك جيدا أن أفعاله ليست لها أية علاقة بالزمن الخارجى. وهو يعلم أنه فى مأمن داخل الأسوار - الرواية، وأن كل ما يفعله سوف يهره زمن خير لا يهجر بلاغة أبطاله أبداً.

وهكذا، يقابل مرونة الأفعال جمود مشروع منطقى ودقيق: الوصول إلى النهاية، بلوغ الأهداف، إقامة العدل... إلخ. وهذا التناقض يمكنه أن يفسر لنا كيف أن الأشياء فى الرواية تحدث بلا خطة جامدة، بلا نسق تحليلى جاد، وإنما بفضل ذلك الزمن الذى يفرس حتى فى آخر فعل من أفعال البطل، والذى يعد ضماناً أسلوبياً. بيد أننا، إلى جانب مبدأ المرونة، يجب أن نشير إلى مبدأ التشويه. وهنا بالفعل نتقل إلى صورة كاريكاتورية للمنهج: إلى لعبة المبالغة، حيث يتم تكبير ما هو متناه فى الصغر ويعد تكبير كل جزئية منه عدة مرات، وهكذا؛ أو أن يعالج الحدث الكبير تارة على أنه حدث قبلل الأهمية وتارة على أنه حدث كبير بالفعل. وكافة آليات التشويه - قطعية، ارتغاء، تكرار... - تجعل

الزمن ينبى فى مسرح مستقل تدخل فيه كل الألعاب المتخيلة. وتلقى كافة دوافع ونزوات البطل مساندة زمنية. ويتم التوصل إلى مخطط يصبح فيه أيضاً كل من «التشويه» و«المرونة» ملمحاً أسلوبياً، بصحاح من خصائص طريقة الحكى. فالزمن، بتوابعه المتقلبة، سيصيب حتى البلاغة بالعدوى التى ستعرض هى أيضاً لكم كبير من الاحتمالات الواسعة. إن هذا المخطط القائم على أن النشر هو - أو قد يكون - صورة للزمن سوف يقودنا إلى اعتبارات أخرى وإلى بناء قالب لنشر الواقع يحكمه عنصر الزمن باعتباره شرطاً مسبقاً، يحكمه الزمن بوصفه عنصر دمج. بهذا، حتى ما كان يخرج عن نطاق السرد سيدخل فيه.

ومعنى أن يكون عنصر دمج أنه يجعل وجوده الخارجى أمراً حتمياً، وهو ما يجعل كلاً من (IT) و (IA) خاضعين لانعكاس فضائى (لإحداثى المكان)، وهو ما يصب فى نقطة محددة: «الفضاء الذى قطع فى الزمن المعطى»، «ما فعله (أ) فى ساعتين». ويشير هذا المشروع المكاني لزمن ساكن إلى أن ديناميكية السرد هى بناء من العلامات الموجهة. فالأحداث الصغيرة مرتبة وهى جزء من نظام محكم يرى فقط عبر حوارات تعطى ردوداً بالإيجاب أو بالنفى فى إطار مشروع كللى من وصف الفضاء. يجب أن نشجع (أ) و(ب)، نراقب تحركاتهما، نلاحظ استخدامهما للمكان، الوقت الذى يستغرقانه فى الذهاب إلى الجبل، فى عبور الفلوات، فى العودة إلى الطاحونة، وبحملنا هذا المخطط القائم على واقع أوتوماتيكى على التفكير فى استخدام مبرمج للفضاء، كما يرى خوان نبارو بالدويج^(٨). لقد نشأت تراكمات من علاقات متنوعة، لكن ثمة قناة ثابتة تحرك آلية كاملة من الاحتمالات. وتؤثر الأسئلة والردود فى هذا النظام وتشير بشكل مستمر إلى استخدامات زمنية. والفكرة الكلية لهذا المشروع من الاستخدامات هى بدورها كثنالوج لسبيل (طرق، إلخ. = هياكل) طرقت

«الزمن المستغرق في المروج أو في الميناء». وهكذا نتوصل إلى إحصاء للواقع المسرود وفقاً لخريطة من الدمج والاستبعاد أيضاً.

ولن يشاطرنا في هذه الطريقة لطرح المسألة هانز مايرهوف Hans Meyerhoff مؤلف (Time in Literature) الذي ينزع أكثر إلى سيكولوجية أسلوبية لها. لكننا إذا ما تأملناها من جديد من منظور اجتماعي، فإن قصر الأزمنة على الفضاءات المحيطة بها قد يكون منهجاً فعالاً أساسه أن أي نموذج للأشياء بوسعه أن يكون عملية حسابية للزمن. ولا أريد الدخول في مبالغات مثل «الزمن في الشارع» أو «الزمن في المروج» أو «الزمن تحت المطر» لأنقل منها إلى شبكة من الشارع - المروج - المطر، بل من الأفضل التوصل إلى أنموذج دلالي في كل حالة. وكالمعادة يعطينا رولان بارت Roland Barthes أفضل تعريف لذلك:

«ينبغي تخطيط ديمومة الزمن، رابطة الوجود التي تفوق الوصف؛ تخطيط النظام سواء أكان المستمر الشعري أم نظام العلامات الروائية، نظام الرعب أو الاحتمالية؛ النظام. إنه اغتيال مقصود. لكن الكاتب يستعيد الديمومة مرة أخرى، لأنه من المستحيل صياغة نفي في الزمن بلا فن إيجابي، بلا نظام آخر يجب تخطيطه أيضاً»^(٩).

لا بد من تخطيط الديمومة التي تحملنا من بارت إلى بروس، ولكنها قد تعيد إلينا أيضاً الزمن التقليدي في التشبيه المسرحي الذي ربما كان المجهود الوحيد فيه هو أن «أ» كان هنا لمدة ساعتين، على أساسه ينتحي السرد منحى جديداً كأنه نص مستقل. ولكنه أيضاً تخطيط لمنظور يحتم تحديد كل نقطة في إحداثياتها المنطقية. وهو أيضاً اتجاه إلى أن تمثل مراحل اليوم حقب «تطور البطل»؛ وبناء عليه يكتب تنابع (صيف - مروج - كنيسة - خوان مغشى عليه - عاصفة...) منطقية

من قبل. إن هذه الخطة التي تعيد للزمن احتماليته كخط تم السير فيه تضيء على مؤشرات مرور الأحداث صبغة الشيء المفقود وتدخلها في حيز من الحنين إلى الماضي؛ يتم تذكر عدة أحداث وتحكي هذه الأحداث على أنها شيء لم يعد سارياً. ثمة إصرار على ما طرأ على الحكمة من جراء ذلك «بعد أيام ظهرت سارة». ويتأسس على هذا منهج استمرارية، لم منحت لهذه الأهم القليلة هذه القيمة من الغموض والإثارة؟ ثمة إذن توظيف لحيلة الزمن بوصفه طريقة لتكريب واقع ديناميكي.

ويستغل موقعه الكرونولوجي بين كميات متغيرة القيمة. فاستمرارية السرد تحمل كل الأحداث القصيرة وكل حدث غير ذي أهمية وتدخلها جميعاً في ملجأ من الوحدة العضوية. وتخلق هذه الأدوات الأوتوماتيكية - التي تتحرك بفعل كرونولوجية لا يمكن تجاوزها - «صورة لا ترحم» للوجود كما يقول لوكاتش. ويستلزم هذا الإيقاع أن تكون لـ (أ) نقاط انطلاق وكرونولوجية تمتزج من الآن بكرونولوجية (ب). لكن (ج) و (د) يظهران أيضاً؛ كما أن (هـ) على وشك الظهور. وتتطلب آلية برمجة هذه «الحكايات» وقتاً، وتتطلب منهجاً داخل المنهج، وجميعها الأسلوب السردى بوصفها كميات موجهة من العلامة نفسها ويغمل معها بوصفها آليات متشابهة ومتتابعة.

ويمكن أن نفكر أيضاً في إعادة تركيب المشروع الذي ينجزه البطل عبر الزمن (أي: يمنح المؤلف (أ) عدة ساعات وعليه أن يسرها). ويمكن تخيل هذا المشروع مستمراً: تركيب مناطق خاضعة لـ «دخول/خروج» بحيث تنفك مثلاً الصفحة المخصصة لـ «ذلك الصيف في سانتاندير» في موقع «المنزلة» وموقع «الشاطئ» وموقع «الكنيسة».. إلخ، وكل هذا لا يشكل لوحة بل بشكل سرداً مستمراً من الاستخدامات الزمنية المتتالية. وهذه الآلية. إذا أضيفت إلى محور دخول/خروج، تفسر لنا

بفضل إعداد بقية الأحداث، وكأننا - باستخدام الأفعال المتبقية - نحكم صياغة النثر ونملأ الفراغات من أجل أن يتخطى السرد مرحلة «الشيء» الجامد ليدخل في ديناميكته الخاصة. ويشرح ويمسك (Wimsatt) شيئاً من هذا في عمله المبكرى (The verbal Icon) (١٠٠).

لكن طريقة دمج «عالم الأشياء» هذا في حركة البطل هي أيضاً «خط في الزمن». ويجب أن تشير نظرية «الزمن المعطى» إلى تلك الصورة من صور استخدام الماضي التي هي كل سرد. والبحث عن «خروجات» من داخل الرواية لا ينفصل عن فكرة «الخروج من الماضي». وهنا تصبح الرواية، كما في الكثير من الحالات، حينئذٍ إلى الماضي، «استخدامات للسوداوية»، وتبرز رغبة المؤلف التاريخية عند اختيار المواقع، أي الأزمنة. وهكذا يتشكل مشروع تحريك البطل فوق الأشياء الجامدة وتحضر آليات الخروج والدخول. بهذا يمكن للزمن أن يصبح كمية موجّهة أسلوبية في «بنية ذات قيمة خاصة».

ويحدث هذا حتى في إطار نظام سمبويطى، وبهذا نعود إلى فكرة حساب العمليات الأساسية. فـ «أزمة الوصول» و «أزمة الانتظار» تتراكم كما لو كانت كلاً مجعلاً يبنى على البطل أن يقوم بتوزيعه. وبفهم السرد، على هذا النحو، على أنه «طريقة توزيع أزمنة»، يمكننا أن نعي أن ما تضطلع به المعالجة الأسلوبية هو البحث عن أنموذج نحوي لكل مفهوم على حدة. إن الأفق الكلي للكلمة هو السرد، والسرد دائماً هو قائم خاص من «استخدامات اللغوية» يمتزج فيه كافة العمليات وتتداخل مجموعة كبيرة من الأسس. لذا تعتبر قواعد ترصيع الأحداث في الزمن ضرباً من ضروب «النحو السردى». وهذه الطريقة التي من خلالها نعرف إن كانت إحدى الجمل قد صيغت جيداً أم خطأ هي آلية تحكم ملتصقة بالعقل البشرى الذى يطبق على تلك الجملة القواعد المنطقية المطبقة على أية «قصة مسرودة». أى أن هذا التوازى بين «جملة داخلية في الآلية»/ «جملة ترفضها الآلية» يتيح لنا، من خلال البعد

الزمنى، كما واسعاً من الاحتمالات. كما أن بوسعنا أن نفكر في محورى (IT) و (IA) - المشار إليهما من قبل - على أنهما مؤشران لما هو مقبول، للجملة المنضمة للآلية. بل للجمال التي لا تتعارض مع آليات سابقة أو لاحقة، آليات زمنية هي في الحقيقة السرد - المستمر. لذا يمكن اعتبار ديمومة الرواية الزمن الأقصى المحاط بإشارات أسلوبية مترابطة. وهكذا يمكننا اعتبار أن تلك السنوات الأربع ونصف السنة، التي تستغرقها رواية ما، كلاً شتمل على كافة التجزيئات الداخلية المرتبة والموزعة على نحو تام. وأفضل تشبيه يعبر عن ذلك هو أنها «شبكة من العلاقات المتبادلة».

وهذه الشبكة التي تشمل «ما حققه (أ) في ساعة» و «ما فعله (ب) في ذلك الغروب» قد تقودنا إلى دراسة «فصول الصيف عند ألبر كامى»، «توظيف الزمن في رواية (امرأة القاضى)» (١٠١)، «الغروب في روايات المغامرات»، «الزمن الانكماشى عند لرجينيا وولف» .. إلخ. فى مثل هذه الدراسات، سنعود إلى اعتبار الزمن ملمحاً أو خاصية أسلوبية تدخل بعدها فى الحال فى ضرب من ضروب أسطورية المواقع المشابهة وما يصاحبها من خطر العودة إلى نورثروب فرى و «استخداماته النوعية». لكن معرفة كيف استخدم أى بطل زمنه الخاص: إعادة تركيب الجدول الزمنى فى (دون كيشوته)، مقاييس الزمن فى (دكتور زيفاجو)، استخدامات الزمن فى روايات هنرى جيمس البرجوازية، قد تحتاج إلى دراسة تحليلية طالما وجد دائماً أنموذج محدد للقيم الاجتماعية. وهكذا، تعود الرواية لتخضع مرة أخرى إلى بنيتها الداخلية، وهكذا أيضاً يتحول خط تطور البطل (داخل النطاق السردى) إلى كرونومتر للحدث. ومن الممكن من تشكيل نظام تتساوى فيه الأزمنة الخارجية والأزمنة الداخلية بتطبيق تشبيه مجازى للشفافية، أى تتمكن من الدخول والخروج من الزمن/ الرواية بلا عقبات.

ويعني المؤلف أنه سيد الموقف، لذا فإنه يضم الزمن على أنه إحدى المعلومات المتاحة. وتأخذ روايته في التوقف عند كل مظهر من مظاهر الواقع يراه يضيف جديداً. وسبيله إلى ذلك هو إضافة «سلاسل دلالية» جديدة. وهنا عليه أن يذكر بطلاً آخر هو الزمن، ومن الأفضل أن يذكره عند ظهور البطل أو قد يضمّنه أو يذكره جلياً باستخدام ساعة تدق، وربما أوحى بوجوده. وهذا الشكل هو الذي يساور أى كاتب رواي: «فى أى جزء من أجزاء قصتى يجب على أن أضغ إشارة إلى الزمن؟» وإجابة ذلك تأتى طى القصة نفسها التى تتيح للمؤلف بعض الفراغات المواتية. حتى فى رتبة الإسهابات بوسعه إعطاء إشارة إلى أن ذلك المستمر يوضع لقاعدة. وبهذه الطريقة تتوالى الفقرات، فى شكل فرضى ظاهرية، لكن مع الحفاظ دائماً على إيقاع بنى على «إضافة شيء جديد دائماً»، ويبدو هنا أن الماضى ليس له زمن، ويكفى لمسه كى نغد مكمناً مريحاً، فهو يترع كل شيء بالشاعرية والجمال. ولكن، هناك، فى ذلك المكنن المريح، يجب أن يفسر كيف مر الحدث وكيف تعمل «استخدامات» القصة و «شروطها».

لكن المساندة الزمنية («كل موقع، كل فضاء، له زمنه الخاص»، هكذا يفكر المؤلف) تصب فى تحكّم سردى آتى. فيبدو أن لكل شيء حيزاً فى ذلك الفضاء الذى نشأ ليأوى ذكريات، وقد يكون المجهود الوحيد المبذول هو إدخال حوار هناك (فى تلك المسافة)، حوار يبدو نابعاً من هنا. بهذه الطريقة يبدو أن الأصوات الأصلية تحطم ذلك الطقس المتمثل فى استنساخ الماضى، بل سيتم البحث عن سبيل لاقتحام الماضى وتحويل الصوت إلى قصة («قال إنه يشعر بالبرد»)، وتتسبب كلمة «سأل» فى وجود موقع زمنى بعيد عن أى أثر للحاضر. أما الأبطال فلا يعيشون حياتهم، بل يعيشون آلية، يعيشون قصة. وهم يعيشون فى حالة سرد عن طريق آلية «ردود أوتوماتيكية» تعرف مسبقاً الأهداف

والرغبات والغايات. وهى آلية تلف كل استخدام للماضى فى قناة تصب فى شبكة مركزية، نعى أن الماضى يجب أن يملأ، وإن حرم هذا الإجراء الرواية الكثير من عفويتها. وشفقة المؤلف هذه نحو عمله - الذى يجب أن يحيطه بالأشياء والشخوص والأزمنة وحتى بالهيل - تحدث كنوع من البلاغة. وتلك الهيل (مثل)، ولكننى لم أكتب من قبل سطرأ واحداً من هذا كله، ولا عن ذلك اليوم البارد والصحو من أيام عيد الميلاد...» يشها المؤلف هنا وهناك كى يستعيد ثقته بنفسه باعتباره سيدا للعمل وصاحب الأمر والنهى فيه. وصياغة الزمن فى الرواية تحمل فى طياتها «نظرية حركة داخل السرد»، وهذه مبرمجة وفقاً لـ «نظرية حركة عامة». ومتغيرات وثوابت هذه اللعبة (قريب/ بعيد، هنا/ هناك) تصب فى ذلك المبدأ «الآن/ حينئذ، المضارع/ الماضى» المطروح فى كل قواعده النحو الحديث. على جانب آخر، قد يكون الإشغال أو الترصيع فى الزمن تحديداً عن بعد، والتناهى بوصفه آلية سردية قد يكون بعداً زمانياً ومكانياً معاً. وهكذا يمكننا رسم قالب للأزمنة. بل يمكننا أن نستحدث جدول ترددات كى نصل إلى معالجة زمنية للسرد تقتصر فيها فكرة الرواية على نظم حسابية لوظائفها، لكن طبقاً لـ «نظرية قياسات» محتملة، وهذا سيتيح لنا مباشرة «الداخل» الزمنية الشاغرة والمشغولة، إمكانات الدخول والخروج، التى ستميدنا مجازياً إلى فكرة «تطور البطل». وستتضم أليتنا الأولى «تطور البطل» يجب أن يحدث «داخل النطاق السردى» مجموعة محدودة من التمديلات «الزمكانية».

وهكذا نتقل فى هذا الفضاء الأسطورى إلى ذكر «ما كان يحدث أيام الأحاد فى تلك الضميمة»، «شدة ما كانت تعانيه ماريا هناك»، «ما كان يفعله القس حينئذ»، «ما كان بوسعه فعله فى القصر المسحور». هذا التناهى بالقصة، تلك الآلية المتمثلة فى إقصاء أهداف الممارسة الأدبية، هى إحدى المعلومات الأخرى التى يجب أن

ويسجل الصوت in off استخدامات من واقع «عن بعد». ونعود مرة بعد أخرى إلى ذلك الملجأ الذي أطلق عليه هيمنجواي "mystical country"، ملجأ الأمان الذي هو السيرة (البيوجرافية)، أو السيرة الذاتية المسقطة على بطل سيسلك سلوكنا نفسه حين يتعلق الأمر بآلية التذكر. وهكذا تتطلب «حيلة» التذكر = الرواية مكاناً في أسلوبية الزمن. وكل مورفولوجيا الرواية تقوم على أساس ديمومات.

نبرزها. إن هذا الثنائي الذي يوحى به بشكل عفوى، دون أقل مجهود من جانب الكاتب، حتى إن أسوأ الكتاب بمقدورهم إنجازه، هو شيء ما قريب الشبه بجمال المنظور في فن التصوير: خداع ما هو بعيد وغير موجود، حيلة ساحرة أن ندرك أنه بفضل استخدامات بسيطة للفعل في الماضي، حققنا تأثيراً ما يشبه الواقع. وهنا تستبين ألعاب الخداع البصري. إن هذا السرد في الماضي ليتقدم عبر «هناك/حينئذ» ليجد الطريق معبداً.

الهوامش :

- (١) انظر: "From Morpheme to Utterance", by Zellig H. Harris. Baltimore: Language, No. 22, 1946, pp. 161-183.
- وهذا الطرح الذي يقدمه زليج هاريس يقودنا إلى تلميذه «نومسكي» :
- "On Interpreting the World" by Noam Chomsky. Cambridge: Cambridge Review, 29 January 1971, pp. 68-87.
- وهذه الطروح يجب أن تتجه صوب مورفولوجيا رواية تأخذ في الحسبان الدراسات التالية:
- "Immediate Constituents", by Rulon S. Wells. Baltimore: Language, 23, 1947, pp. 81-117.
- "Ranks and Depth", by R.D. Huddleston. Baltimore: Language, Oct-Dec. 1963, pp. 574-586.
- "Logical syntax and Semantics", by Y. Bar-Hillel. Baltimore: Language, No. 30, 1954, pp. 230-238.
- "A Trend in Semantics", by Robert M.W. Dixon. the Hague: Linguistics, No. 1, Oct-Dec. 1963, pp. 30-57.
- "The Identification of Morphemes", by Eugene A. Nida. Baltimore: Language, No. 24, 1948, pp. 414-441.
- (٢) للروائي الإسباني بينو بيرث جالدوس (١٨٤٣ - ١٩٢٠)، والمشفرة في عام ١٩٨٨.
- (٣) انظر: "The Plot of Emma", by W.J. Harvey. Oxford: Essays in Criticism, January 1967, pp. 48-63.
- (٤) انظر: "A is B in The Structure of Complex Words", by William Empson. London: Chatto and Windus, 1964, pp. 350-374.
- (٥) ناقد أدبي وكاتب إسباني.
- (٦) انظر: "The Deep Structure of the statement", by Robert Hetzron. The Hague : Linguistics, No. 65, January 1971, pp. 25-63.
- (٧) انظر: "Como recordaba Hemingway?" por Cándido Pérez Gállego. Valencia: Cuadernos de Filología, Junio 1972.
- (٨) انظر: "El autómata residencial", por Juan Navarro Baldeweg. Madrid: Nueva Forma, Julio - Agosto 1972, p. 32.
- (٩) انظر: "La escritura de la novela", Por Roland Barthes, en "EL grado cero en la escritura. Buenos Aires: Jorge Alvarez, 1967, p. 37.
- (١٠) انظر: "The verbal Icon", by W. K. Wimsatt. London Methuen, 1970, pp. 201-217.
- (١١) (La Regenta)، للكاتب الروائي الإسباني ليوبولدو ألأمس «كلاريفيا» (١٨٥٢ - ١٩٠١).

مقدمة لدراسة المروى عليه *

جيرالد برنس

تقديم

في هذا المقال يحاول جيرالد برنس فحص الاشتباك بين المروى عليه وأنواع القراء الآخرين ، كما يشير إلى محددات المروى عليه وتصنيفاته ووظائفه وأهميته للسرد : تلك التي يرى برنس أنها لا تقل عن أهمية الراوي . ويضرب مثلاً على ذلك شهرزاد في (ألف ليلة وليلة) بوصفها راوية وشهريار بوصفه مرويها عليه، حيث يتوقف استمرار السرد على مزاج شهريار الذي سيقوم بقتل شهرزاد إذا أصابه الملل من حكاياتها .

ولعل الإشارة إلى إعطاء الدرجة نفسها من الأهمية للمروى عليه التي هي للراوي، تحول إلى النظر في النص على أنه بناء مطلق ، فالراوي والمروى عليه وجودان قارئان في النص وليساً خارجه ، إذ هما شخصيتان « داخل نصية » يجب أن نتناولهما بحذر حتى لا يفتلحا مع غيرهما ؛ فنحن لانخلط بين الكاتب الفعلي والراوي وعلينا ألا نخلط بين المروى عليه والقارئ الخميني ، أو أي قارئ آخر .

في هذه الترجمة حرصت على الوضوح والأمانة معا ، وهما من الصعوبة بمكان في نص نقدي كهذا يستكشف منطقة غير مأهولة في النقد الروائي ، ويضطر - في كثير من الأحيان - لنبذ مصطلحات جديدة ، ولقد مدّ لي الكثيرون يد العون . كما أن الأمانة تقتضي شكر فريال غزول وعباس التونسي على ما قدما لي من مساندة . ومهما يكن الأمر، فإن وجود أي نقص في هذه الترجمة يقع عبؤه على عاتقي وحدي.

المترجم

* مقال Introduction to the study of the Narratee لجيرالد برنس من كتاب Criticism, Reader-Response
From Formalism To Post-Structuralism مجموعة مقالات تحرير جين ب. تومبكينز Jane P. Tompkins
صدر من The Johns Hopkins University Press. تالم بالترجمة : علي عفيفي ، رواجها : جابر عصفور .

الأصل (Architecteur) . وما له دلالة أن عبارة المروى والقارئ عليه نادراً ما يتم توظيفها .

وليس من الميسر تحليل الافتقار إلى الاهتمام النقدي بالمروى عليهم ، لقد أهملت دراسات المروى عليهم بسبب تميز النوع السردى نفسه على الأرجح ، فكثيراً ما يأخذ البطل الروائى ، أو الشخصية المهيمنة على السرد ، على عاتقه دور الراوى ، مثل مارسيل فى (البحث عن الزمن الضائع A La Recherche du Temps Perdu) وريكونتين (Roquentin) فى (الغشيان La Nausée) وجاك ريفيل (Jacques Revel) فى (جدول الزمن L'Emploi du temps) فى حين أنه ليس هناك بطل يمثل المروى عليه بشكل واضح ، اللهم إلا إذا أدرجنا السروا الذين يشكلون ما يخصهم من المروى عليهم ^(٣) ، أو أدرجنا عملاً من مثل (التعديل La Modification) . يضاف إلى ذلك أن علينا تذكر أن مسؤولية الراوى ، فى المستوى السطحى إن لم يكن العميق ، أكثر من مسؤولية المروى عليه فيما يتصل بشكل الحكاية وطابعها ، وملاحمها الأخرى فى الوقت نفسه . وأخيراً هناك مشاكل عدة فى السرد الإبداعى كان يمكن تناولها من زاوية المروى عليه ، لكنها درست من زاوية رؤية الراوى ، فإنا الشخص الذى يروى الحكاية فى آخر الأمر ، والشخص الذى تروى من أجله ، يعتمد كل منهما على الآخر ، بطريقة أو بأخرى ، فى أى سرد .

ومهما يكن من أمر ، فإن المروى عليهم يستحقون الدراسة . ويؤكد وجهة النظر هذه أعظم الحكائين والروائيين ، وبالمثل يؤكدوا أقلهم شأنًا ، فتنوع المروى عليهم فى السرد الروائى شئ مدهش ، فيهم الخاضع أو المنتسب ، الرائع أو المثير للسخرية ، الجاهل بالأحداث التى يرتبط بها أو الذى يعرفها سلفاً ، الساذج إلى حد ما كما فى (توم جونز Tom Jones) ، والقاسى بشكل ما كما فى (الأخوة كرامازوف The Brothers Karamazov) ،

كل سرد سواء كان شفاهياً أو مكتوباً ، وسواء كان يسرد أحداثاً حقيقية أو أسطورية ، أو كان يحكى قصة أو تتابعاً بسيطاً للأحداث فى الزمن ، لا يستلزم راوياً واحداً على الأقل فحسب ، بل يستلزم أيضاً مروياً عليه . المروى عليه شخص «ما» بوجه إليه الراوى خطاباً . وسواء كان السرد الروائى ، حكاية أو ملحمة أو رواية ، فإن الراوى خلق متخيل ، شأنه فى هذا شأن المروى عليه . إن جيمس باتيست كلامونس (Jean Baptiste Clamence) ، وهولدن كولفيلد (Holden Caulfield) وراوى (مدمام بوفارى Madame Bovary) تراكيب روائية ، مثلها مثل الشخصيات التى يتحدثون إليها ويكتبون من أجلها . ومنذ هنرى جيمس (Henry James) ونورمان فريدمان (Norman Friedman) إلى واين س . بوث (Wayne C. Booth) ونزفستان تودوروف (Tzvetan Todorov) عاليج نقاد كثيرون التجليات المختلفة للراوى فى النشر والنظم الروائيين ، من حيث وظائفه المتعددة وأهميته ^(١١) . على العكس من ذلك ، قلة هم النقاد الذين تناولوا المروى عليه ، وإلى الآن لم يأخذ أحدهم على عاتقه دراسة المروى عليه دراسة عميقة ^(١٢) . إنه إهمال مستمر على الرغم من مقالات بنفينست (Benveniste) الشائقة عن الخطاب ، وأعمال ياكوبسون (Jakobson) عن وظائف اللغة ، وعلى الرغم من المكانة الصاعدة لعلم الشعرية وعلم العلامات .

فى الوقت الحاضر يستطيع أى دارس ، أباً كانت درجة معرفته بالنوع السردى ، أن يميز بين الراوى فى رواية ما وكتابتها ، وذات الكاتب البديلة (alter ego) . ويعرف الفارق بين شخصية مارسيل (Marcel) ومبدعها بروسست (Proust) وما بين ريو (Rieux) وكامو (Camus) وما بين ترسترام شاندى (Tristram Shandy) وستيرن (Sterne) الروائى وستيرن الرجل . من ناحية أخرى ، نادراً ما اهتم النقاد بمفهوم المروى عليه ، وغالباً ما التبس مفهومه بمفاهيم متاخمة للمتلقي والقارئ

« هذا ما ستفعله أنت يا من تحمل هذا الكتاب بيد بيضاء ، أنت يا من تسند ظهرك إلى مقعد مريح قائلاً لنفسك : ربما يصبح هذا مسلياً . وبعد قراءة محنة جوريو العجوز السرية ، سوف تتناول عشاءك بشهية مفتوحة ناسباً تبلدك إلى الكاتب الذى ستشبهه بالمبالغة والنزوع الشعرى » .

هذه الـ « أنت » صاحب اليد البيضاء، المتهم من قبل الراوى بكونه مغروراً قاسى القلب هو المروى عليه ومن الواضح أن هذا الأخير لا يشبه معظم قراء (الأب جوريو)، وتبعاً لهذا، فإن المروى عليه ، فى رواية ما، لا يمكن أن يتطابق مع القارئ تلقائياً. إن يدى القارئ يمكن أن تكونا سوداوين أو حمراوين وليستا بيضاوين، وربما يقرأ الرواية فى سرير بدلاً من مقعد، أو يفقد شهيته عقب علمه بتعاسة التاجر المسن، إذ لا يجب على قارئ الرواية - منشورة أو منظومة - أن يخلط بينه وبين المروى عليه ، فأحدهما حقيقى والآخر متخيل ، ولو حدث تشابه مذهل بينهما، فإن هذا سيكون من قبيل الاستثناء وليس القاعدة.

ولن يخلط أمر المروى عليه مع القارئ الفعلى. إن كل كاتب، مع علمه أنه يكتب لشخص غير نفسه، يطور حكايته من حيث هى موجهة إلى نمط معين من القراء الذين يمنحهم صفات معينة وملكات ورغبات، حسب رأيه فى الناس على وجه العموم (أو الخصوص)، وطبقاً للمسؤولية التى يراها. هذا القارئ الفعلى مختلف عن القارئ الحقيقى، إن الكتاب غالباً ما يمكن أن يكون جمهوراً لا يستحقونه. كما أن القارئ الفعلى يختلف أيضاً عن المروى عليه، ففى (السقوط) فإن المروى عليه (كلامونس) ليس ممانلاً للقارئ المتخيل عند كامو فهو محام زائر لأمستردام. ومن الواضح أن القارئ الفعلى والمروى عليه يمكن أن يتشابها، ولكن أكرر أن ذلك من قبيل الاستثناء.

إذ يزاحم كل هؤلاء من المروى عليهم الرواة فى التباين . وفضلاً عن ذلك ، فقد عالج روائيون كثيرون ، بطرقهم الخاصة ، الاختلافات التى يجب الإبقاء عليها بين المروى عليهم والمتلقى ، أو بين المروى عليه والقارئ. فى الرواية البوليسية التى يكتبها نيكولاس بليك (Nicholas Blake) أو يكتبها فيليب لورين Philip Lo-raine) ، مثلاً ، ينجح البوليس السرى فى حل لغز الجريمة ، عندما يدرك أن المروى عليه والمتلقى مختلفان. ولا نقص فى الأعمال السردية التى تؤكد أهمية المروى عليه ، بالإضافة إلى ذلك . وتقدم (ألف ليلة وليلة) توضيحاً ممتازاً للأمر : إذا كان على شهر زاد أن تمارس موهبتها بوصفها رواية للحكايات ، أو تموت ، فهى تظل حية ما ظلت قادرة على جذب انتباه الملك إلى حكاياتها. واضح أن مصير البطلة ، والسرد على السواء، لا يعتمد على إمكاناتها من حيث هى رواية ، ولكن على مزاج المروى عليه بالمثل . فلو تعب الملك وتوقف عن الاستماع فإن شهر زاد ستموت وينتهى السرد (٢٢) . هذه الحالة الجوهرية نفسها موجودة فى لقاء (بوليسيس Ulysses) مع الساحرات (Sirens) (٢٣) ، وموجودة فى عمل أكثر معاصرة بالمثل . فبطل (السقوط La Chute) شأنه شأن شهر زاد ، فى حاجة ماسة إلى نمط بعينه لمروى عليه . ولكى ينسى « جان بابتيست كلامونس » معصيته الذاتية ، كان عليه أن يجد شخصاً ما ، ذلك الذى سيصفى إليه ، الذى يقدو قادراً على إقناعه أن كل شخص أثم . ولقد وجد هذا الشخص فى بار « مكسيكو سیتی » فى أمستردام ، فى اللحظة التى ينطلق فيها بحكايته .

المروى عليه من الدرجة الصفر

The Zero-Degree Narratee

يهتف الراوى فى الصفحات الأولى من (الأب

جوريو Le Père Goriot) :

إن القابلية لملاحظة التعددية في إمكانات الدلالة والإعراب هي التي تسمح بحل هذه الصعوبات في السياق ، القابلية لإدراك عدم الصواب النحوي ، أو شذو أي جملة أو تركيب بالرجوع إلى النظام اللغوي المستخدم (٧) .

والى جانب هذه المعرفة باللغة ، يمتلك المروى عليه من الدرجة الصفر قدرة على الاستنتاج ، التي غالباً ما تكون نتيجة طبيعية لهذه المعرفة ، ففي الجمل المعطاة أو في سلسلة منها ، يصبح المروى عليه من الدرجة الصفر قادراً على الإمساك بافتراضات مسبقة وبالنتائج كذلك (٨) . فالمرؤى عليه من الدرجة الصفر يعرف النحو السردى والقواعد التي يتم بها إحكام أي حكاية (٩) ، ويعرف أن الحد الأدنى للتسلسل السردى المكتمل ، على سبيل المثال ، يتشكل في النقطة من حالة يعينها إلى حالة معاكسة . وهو يعرف أن للسرد بعداً زمنياً ، وأنه يحتم علاقات السببية . وهو يملك ذاكرة قوية ، في النهاية ، على الأقل فيما يتعلق بأحداث السرد التي أخبر عنها ، وكذلك النتائج التي يمكن أن تنتج عنها .

هكذا ، لا يفتقر المروى عليه من درجة الصفر إلى السمات الإيجابية ، لكنه لا يفتقر إلى السمات السلبية كذلك . إنه يستطيع أن يتابع سرداً بشكل واضح وبطريقة عينية ، ومطلوب منه أن يطلع على الأحداث بالقراءة من الصفحة الأولى إلى الصفحة الأخيرة ، من كلمة البداية إلى كلمة النهاية . يضاف إلى ذلك أن المروى عليه من درجة الصفر بلا شخصية أو سمات اجتماعية . إنه ليس حسناً أو سيئاً ، وليس متشائماً أو متفائلاً ، ليس ثورياً أو برجوازيًا . وشخصيته ووضعه في المجتمع لا يلونان قدرته على فهم الأحداث الموصوفة له . أضف إلى ذلك ، أنه لا يعرف شيئاً على الإطلاق عن الشخصيات أو الأحداث المذكورة ، ولا يعرف المواضع في ذلك العالم أو في أي عالم آخر ، ولا يفهم

وأخيراً ، علينا ألا نخلط بين المروى عليه والقارئ النموذجي ، على الرغم من إمكان وجود علامات تماثل بينهما . أما بالنسبة إلى الكاتب ، فإن القارئ النموذجي هو الذي يجيد الفهم ، ويسمح كل الاسفحان أقل الكلمات شأنًا ، وأكثر المفاهيم مراوغة . أما بالنسبة للناقد فإن القارئ النموذجي هو ذاك القادر على تأويل النص تأويلاً لا حصر له ، ويمكن وجوده في نص يعينه حسب نقاد دون غيرهم . إن المروى عليهم الذين يحدد لهم الراوي تفسيراته ويحدد خصوصيات سرده كثيرون ، من ناحية ، ولا يمكن اعتبارهم ممثلين للقراء النموذجيين الذين يتعاملهم الراوي . ويكفي أن نفكر في المروى عليهم في (الأب جوريو) و (سوق الغرور Vanity Fair) ولكن هؤلاء المروى عليهم أقل كفاءة من أن يقدروا على تأويل حتى مجموعة محدودة من النصوص داخل العمل من ناحية أخرى .

وإذا فرقنا بين المروى عليهم والقارئ الحقيقي والقارئ الفعلي والقارئ النموذجي (٦) ، فإننا نجدهم مختلفين بعضهم عن بعض في الغالب . وبرغم ذلك فمن الممكن أن نصف كل واحد منهم من حيث هو معبر عن هذه الفئات ، وحسب النماذج نفسها . ومن الضروري أن نعرف بعض هذه السمات على الأقل ، وكذلك بعض الطرق التي يختلف بها المروى عليهم عن بعضهم البعض أو يتحدون . وتلك السمات هي التي ينبغي أن نعين مواقعها بالرجوع إلى مفهوم «الدرجة الصفر» من المروى عليه الذي يعرف لسان الراوي (Langue) ولغاته (Languages) . وفي هذه الحالة ، فإن معرفته للسان تعني أنه يعرف المعاني - الدلالات - في ذاتها ، ومرجعية العلامات كلها التي تشكل في بعض الحالات ، ولا يتضمن ذلك معرفته المعنى المصاحب الذي توجبه الكلمة بالإضافة إلى معناها الأصلي (القيم الذاتية التي ألحقت بها) ، ويتضمن معرفة تامة بالنحو بالمثل ، ولكن ليس المعرفة بكل الممكنات الموازية للنحو .

توظيفاً للشفرات الرئيسية للقراءة التي درسها رولان بارت في كتابه (S/Z) . إن المروى عليه من الدرجة الصفر لا يعرف كيف يحل شفرة الأصوات المختلفة التي تشكل السرد . وكما قال بارت :

« إن الشفرة هي نقطة التقاء الأقوال المأثورة ... والوهم البنائي ... والوحدات المستنتجة ... مؤلفة من شطأها هذا الشيء الذي دائماً ما سبق لنا قراءته وروايته وفعله وتجربته . والشفرة هي مسار هذا الذي سبق بالإشارة إلى ما سبق كتابته ، أى بالإشارة إلى الكتاب (كتاب الثقافة — الحياة — الحياة بوصفها ثقافة) فجعل الشفرة من النص نشرة تمهيدية لهذا الكتاب » (١٢) .

أما فيما يتصل بالمروى عليه من الدرجة الصفر فلا يوجد «ما سبق» أو يوجد «كتاب» .

علامات المروى عليه :

كل مروى عليه يمتلك تلك السمات التي عددناها إلا حين يكون هناك سبب للاعتراض ، مستمد من السرد الذي وجد من أجله . إنه يعرف على سبيل المثال لغة الراوى الموظفة ، ومزود بذاكرة ممتازة ، ولا يتألف مع أى شيء يتعلق بالشخصيات التي تقدم من أجله . وليس من النادر أن يتعارض السرد أو يناقض هذه السمات ، فقد يحدث أن تكون هناك فقرة معينة تؤكد الصعوبات اللغوية المرتبطة بالمروى عليه ، وربما تكشف فقرة أخرى عن أنه يعاني فقدان الذاكرة ، وقد تؤكد فقرة أخرى معرفته بالمشكلات المثارة . إن صورة المروى عليه تتكون تدريجياً على أساس من هذه الانحرافات عن خصائص المروى عليه من درجة الصفر .

توجد أحياناً دلائل معينة مستمدة من النص فيما يتعلق بمروى عليه في جزء من السرد لم يوجه إليه . على المرء أن يفكر في (الفاسق L'Immoraliste)

التضمينات في صياغة معينة لعبارة ، ولا يدرك ماذا يمكن أن يستدعى عن طريق هذه الحالة أو تلك ، في هذا الفعل الروائي أو ذاك . والنتائج المترتبة على ذلك مهمة جداً ، حيث لا يقدر المروى عليه على تأويل قيمة فعل ما أو الإمساك بأصدائه دون مساعدة الراوى وشروحاته والمعلومات المستمدة منه . إنه غير قادر على تحديد مدى أخلاقية الشخصية أو لا أخلاقيتها ، تحديد الواقعية أو المغالاة في الوصف ، أو تحديد الرد المفحم أو الهدف الهجائي لخطبة من الخطب . وكيف باستطاعته أن يفعل هذا ، وعن طريق أى خبرة أو معرفة أو نظام قيمي ؟

وبتحديد أكثر ، إن فكرة جوهرية مثل فكرة محاكاة الواقع تخسب بوصفها شيئاً نافها بالنسبة له فحسب . إن محاكاة الواقع دائماً ما تعرف عبر علاقتها بنص آخر في حقيقة الأمر ، سواء كان هذا النص رأياً عاماً ، أو قواعد النوع الأدبي ، أو واقعاً . إن المروى عليه من درجة الصفر لا يصرف أى نصوص ، وتبدوله مغامرات دون كبحونه عادية تماماً ، في غياب الشرح ، مثل من يخترق الجدران أو مثل أبطال رواية (نهار جميل Une Belle Journée) (١٣) . وينطبق الأمر نفسه على علاقات السببية المضمنة إذا كنت أعرف في (سيرة القديس جوليان المضيف La Légende de Saint Julien l'Hospitalier) أن جوليان (Julien) يصدق أنه قتل والده ويغشى عليه ، فأنا أثبت سببية بين هذين الخبرين ، مبنية على منطق معين شائع ، وعلى خبرتي بالعالم ، ومعرفتي بتقاليد روائية معينة ثم . يضاف إلى ذلك أننا ندرك أن إحدى آليات عملية السرد هي « خلط التعاقب بالنتيجة المنطقية ، أى الذي يأتي لاحقاً في السرد يعتبر نتيجة لما [جاء سابقاً] » (١٤) لكن المروى عليه الذي لا خبرة له أو حس عام لا يفهم علاقات السببية المضمنة ولا يسقط ضحيةً لهذا الخلط . وأخيراً ، فإن المروى عليه من الدرجة الصفر لا ينظم السرد بوصفه

جميعاً في حضرة رجل استثنائي، لا تسجل ردود أفعال البطلة في حضور السيد بوريه (M. Bourais) فحسب بل نخبرنا، في الوقت نفسه، أن المروى عليه قد عانى الإحساس نفسه في حضرة أفراد استثنائيين. ويمكن أن لا نصل إلا إلى قراءة جزئية للنص بتأويل علامات السرد كلها بوصفها حالة للمروى عليه، ولكن هذه القراءة ستكون أفضل تحديداً، وأكثر قابلية لإعادة الإنتاج. ويمكننا أن نعيد بناء صورة المروى عليه بإعادة تجميع علامات الفقرة الثانية ودراستها، صورة تتفاوت في جلائها وأصالتها وكمالها، فذلك يعتمد على النص المدرس.

وليس من السهل دائماً أن ندرك العلامات المنتمية إلى الفقرة الثانية أو أن نؤولها، إذ لو اتضح بعضها إلى حد ما فإن البعض الآخر يغدو أقل جلاءً، مثال ذلك أن الدلائل المقدمة عن المروى عليه في بداية (الأب جوريو) واضحة جداً ولا تثير مشكلة: «هذا ما ستفعله أنت، يا من تحمل هذا الكتاب بيد بيضاء، أنت يا من نستند بظهرك على مقعد مريح، ولكن الجميلين الأوليين من الشمس تشرق أيضا (The Sun Also Rises) تثيران قدراً أكبر من الصعوبة، حيث لا يعلن جيك (Jake) صراحة - حسب المروى عليه الخاص به - أن قولنا إن رجلاً كان بطلاً للملاكمة لا يعنى التعبير عن إعجابنا به، يكفي جيل أن يلمح إلى أن:

« روبرت كوهن كان يوماً بطل الوزن المتوسط للملاكمة في برينستون، لا نعتقد أنني متأثر جداً بلقب بطل ملاكمة كهذا، ولكنه عني الكثير لكوهن ».

وربما كان عدد أكبر من الدلائل التي تتعلق بهذا المروى عليه أو ذاك أقل مباشرة. ومن الواضح أن أي دليل، مباشر أو غير مباشر، لابد من تأويله على أساس النص نفسه باستخدام دليل من اللغة المستخدمة

وفى (جستين Justine) أو (قلب الظلام - Heart of Dark ness) ليثبت أنه ليس الظهور الفيزيقي فحسب، والشخصية والمكانة الاجتماعية للمروى عليه، هي وحدها التي يمكن مناقشتها بهذه الطريقة، ولكن خبرة المروى عليه وماضيه كذلك. هذه الدلائل قد تسبق جزء لسرد المخصص للمروى عليه، وقد تتبعه أو تعوقه أو توطئه. والغالب أنها تعزز ما يوحى به إلينا بقية السرد. في بداية (الفاست) على سبيل المثال، نعرف أن ميشيل (Michel) لم ير المروى عليهم الخاصين به لمدة ثلاث سنوات، وأن الحكاية التي يحكيها لهم بسرعة تؤكد هذه الحقيقة. وبرغم ذلك، فأحياناً ما تكذب هذه الدلائل السرد، وتؤكد اختلافات معينة بين المروى عليه كما يتخيله الراوي، وما يتكشف عبر صوت آخر. إن الكلمات القليلة التي يتحدثها دكتور شبيغلوجل (Spielvogel) في نهاية (شكوى هورتنوي Portnoy's Complaint) تكشف عن أن المروى عليه ليس هو الذي يقودنا السرد إلى تصديقه^(١٣).

ومع ذلك، ينبثق صورة المروى عليه من السرد الموجه إليه أساساً. وإذا اعتبرنا أن أي سرد يتألف من متشابهة من العلامات، موجهة إلى المروى عليه، فإنه يمكننا التمييز بين فئتين رئيسيتين من العلامات. فهناك، أولاً، تلك العلامات التي لا تحتوي على إشارة إلى المروى عليه، ويتحدد أكثر، لا تنطوي على إشارة تميزه عن المروى عليه من الدرجة الصفر. وهناك، ثانياً، تلك العلامات المناقضة للأولى، من حيث إنها تعرفه بوصفه مروياً عليه محدداً، وتجعله ينحرف عن المعيار الثابت. إن جملة في (قلب بسيط Un Coeur Simple) مثل: «للقى بنفسها إلى الأرض» تقع في الفقرة الأولى، هذه الجملة لا تكشف عن شيء محدد عن المروى عليه، في حين أنها تتيح له الفرصة لكي يقدر حزن فليتييه حق قدره. وعلى العكس من ذلك، فإن عبارة من مثل «إن شخصه الكلي أثمر فيها هذه القوضى التي نعانيتها

وفرضياتها المسبقة ، والنتائج المنطقية التي تترتب عليها ،
والمعرفة التي استقرت لدى المروى عليه .

تتعدد العلامات القادرة على تصوير المروى عليه
كثيراً ، ويستطيع المرء بسهولة أن يفرق بين أنماط عدة
تستحق المناقشة منها . ويجب ، في المقام الأول ، أن
نذكر فقرات السرد كلها التي يشير فيها الراوى مباشرة
إلى المروى عليه ، ونحن نضع في هذه الفئة الجمل التي
يخص فيها الراوى المروى عليه بكلمات مثل «القارئ» أو
«السمتع» ، أو يشير إليه بتسميات من مثل «عزيزي»
أو «صديقي» . أما إذا عين السرد سمة محددة للمروى
عليه ، مهنته أو جنسيته مثلاً ، فإننا نضع الفقرات التي
تذكر هذه السمة في الفئة الأولى . هكذا ، إذا كان
المروى عليه محامياً ، فإن المعلومات كلها المتعلقة
بأهامين عامة تغدو وثيقة الصلة بالموضوع . وأخيراً ، فإن
علينا أن نحفظ بكل الفقرات التي يوجه فيها الكلام
بضمير المخاطب .

إلى جانب هذه الفقرات التي تشير صراحةً إلى
المروى عليه ، توجد فقرات أخرى تنطوي على المروى
عليه وتصفه برغم أنها ليست مكتوبة بصيغة ضمير
المخاطب صراحةً ، فعندما يكتب مارسيل في (البحث
عن الزمن الضائع) قائلاً : «وفوق ذلك ، غالباً ، نحن
لم نبق بالبسيطة ، بل ذهبنا للتسريح» . إن الـ (نحن)
نقصي المروى عليه . ويحدث نقيص ذلك عندما يصريح
مارسيل :

«مؤكد» ، في هذه المصادفات المحكمة إلى حد
بعمد ، عندما يتراجع الواقع ، ويطبق نفسه
على ما حلمنا نحن به لزمان طويل ، فإنه
يجعه هنا كلية» .

تتضمن الـ (نحن) المروى عليه (١٤) . ويمكن
لتعبير غير شخصي ، في أغلب الأحيان ، أو ضمير غير
محدد ، أن يشير إلى المروى عليه : « لكن العمل قد
اكتمل ، وربما يذرف المرء الدمع مراراً وتكراراً » .

مرة أخرى ، غالباً ، يوجد عدد كبير من الفقرات
في السرد تصف المروى عليه ، بتفاصيل متفاوتة الدرجة ،
برغم عدم احتوائه على إشارة — ولو غامضة — إليه .
وقد يتم ، بسبب ذلك ، تقديم أجزاء من السرد في شكل
أسئلة أو أسئلة زائفة . وأحياناً لا تنطلق هذه الأسئلة من
الشخصية أو من الراوى الذي لا يقوم بتردها . ولذلك
يجب نسبتها إلى المروى عليه . وعلينا أن نلاحظ ما يشير
فضوله وما المشكلات التي ربما رغب في حلها . مثال
ذلك (الأب جويو) ، حيث المروى عليه هو الذي يطرح
الأسئلة عن مهنة السيد بواريه (M. Poirot) : « ماذا
كان؟ ربما كان موظفاً في وزارة العدل .. » . وبينما
يوجه الراوى أسئلة إلى المروى عليه نفسه ، أحياناً ، فإن
بعضاً من معرفته وتبريراته تستشف في العملية : إذ يوجه
مارسيل سؤالاً زائفاً إلى المروى عليه ، طالباً منه شرح
سوقية سلوك سوان (Swann) الفج المثير للدهشة : « لكن
من لم ير الأميرات الملكيات غير المتكلفات يتبنى تلقائياً
لغة ثقيلى الظل » .

وهناك فقرات أخرى يتم تقديمها بشكل سلبي ،
بعض هذه الفقرات ليس امتداداً لحالة الشخصية المقدمة
بل استجابة إلى أسئلة الراوى المطروحة . إنه بالأحرى
إيمان المروى عليه بأن هذه الفقرات متناقضة ، وأن
هواجسه مهاجمة ، وأسئلته قد أسكتت . إن الراوى في
(مزيفو النقود Les Faux Monnayeurs) يرفض بقوة
النظرية المقدمة عن طريق المروى عليه لشرح الرحلات
الليالية لـ «فينسينت مولينييه» Vincent Molinier :
« لا لم يكن فينسينت مولينييه يذهب إلى حليلته كل
مساء » . وأحياناً ، يمكن أن يكون النقض الجزئي
كاشفاً . في (البحث عن الزمن الضائع) ، في الوقت
الذي يصدق الراوى أن تخمينات المروى عليه عن معاناة
سوان غير العادية لها ما يبررها فإنه يجدها غير كافية :

« هذه المعاناة التي أحسها ، لا تشبه شيئا اعتقد هو في وجوده ؛ لا لأنه نادرا ما تخيل شيئا مؤلما إلى هذا الحد ، حتى في ساعات شكه العميق ، ولكن لأسه ظل مبهماً ، غير محدد ... عندما تخيل هذا الشيء ».

وهناك أيضا تلك الفقرات التي تتضمن عبارة ذات دلالة معلنة ، وبدلاً من الإشارة إلى عنصر سابق أو لاحق في السرد ، تشير إلى نص آخر ؛ إلى خبرة تتجاوز النص ، معروفة لدى الراوى والمروى عليه ، الخاص به :

« نظر إلى المقبرة ، وهناك دفن دمعته الأخيرة كـشباب ، واحدة من تلك الدموع التي ندفت عالياً صوب السماء برغم سقوطها على الأرض » .

ويدرك المروى عليه في (الأب جوريو) نوع الدموع التي دفنها «راستينيكا» . وقد سبق له أن سمع عنها طبعاً ، ورأها دون ريب ، وربما ذرف بعضها بنفسه . كذلك تزودنا التشبيهات أو المقارنات الموجودة في السرد بمعلومات متفاوتة القيمة . إننا نظن أننا نعرف المشبه به أكثر من معرفة المشبه . وبناء على ذلك ، يمكن أن نظن أن المروى عليه في (وعاء الذهب The Gold Pot) مثلاً ، قد سبق له أن سمع هزيم الرعد «صوت بتلاشي مثل هزيم الرعد البعيد المكتوم» وبذلك نستطيع أن نبدأ إعادة البناء الجزئي لمنط العالم الذي تألف معه .

لكن ، ربما كانت أكثر العلامات كشفاً ، مما يصعب الإمساك بها أحياناً ووصفها بطريقة مرضية ، هي تلك التي ندعوها نظراً للافتقار إلى مصطلح مناسب - التعليقات المركبة Over-Justifications إن أى رأى يشرح العالم المأهول بشخصه ، بشكل أو بآخر ، ويستحث أفعالهم ، ويبرر أفكارهم . وإذا حدث أن وظفت هذه التفسيرات والدوافع فى مستوى اللغة الشارحة ، والتعليق والسرد الشارحين ؛ فهي إذن التعليقات المركبة. إذ عندما

ينصح الروى فى (بيت بارما للمسنين La Chartreuse de Parme) المروى عليه قائلاً إنه فى أوبرا لاسكالا «تكون زيارة اللوج عادة لمدة عشرين دقيقة تقريباً» ، فهو لا يفكر فى غير إمداد المروى عليه بمعلومات إضافية لفهم الأحداث . ولكن من ناحية أخرى ، عندما يطلب أن تغفر له حملة فقيرة الأسلوب ، سائلاً المغفرة عندما يقطع سرده ، يعترف بنفسه بعدم قدرته على وصف إحساس ما جيداً ، فإن تلك هي التعليقات المركبة التي يوظفها . وتمدنا التعليقات المركبة دائماً بالتفاصيل الشائقة عن شخصية المروى عليه ، ونكشفها ، على الرغم من أنها تفعل هذا بطريقة غير مباشرة : بالتغلب على دفاعات المروى عليه والسيطرة على تخيلاته ، وبتهدئة مخاوفه .

علامات المروى عليه - تلك التي تصفه ، وتلك التي تمده فقط بالمعلومات أيضاً - يمكن أن تطرح مشاكل عدة للقارئ الذى يأمل أن يصنفها ليصل إلى صورة للمروى عليه ، أو لقراءة معينة للنص . لا تكمن المشكلة فحسب فى مجرد صعوبة ملاحظتها أحياناً ، أو الإمساك بها ، أو شرحها ، فمن الممكن أن يجد المرء فى وحدات سردية معينة علامات متعارضة ، تنشأ أحياناً مع الراوى الذى يريد أن يسلى نفسه على حساب المروى عليه ، أو يود أن يؤكد اعتباطية النص ، وغالباً ما يكون العالم المقدم هو العالم الذى تكون فيه مبادئ التعارض المعروفة لدينا غير موجودة أو قابلة للتطبيق . وأخيراً ، فإن التعارضات - الواضحة تماماً - غالباً ما تنسج من زوايا الرؤية المختلفة التي يكدح الراوى فى إعادة إنتاجها بثقة ، بينما يحدث أنه لا يمكن شرح جميع المعلومات المتعارضة كنيةً على نحو كهذا . هذه الحالات ربما تنسب إلى مغالاة الكاتب أو اعتداله ، فنجد الراوى فى روايات إباحية عدة ، السئ منها والجيد ، يفعل فعل أبطال (المغنية الصلحاء La Cantatrice Chauve) فيصف أولاً الشخصية كما لو كانت ذات شعر أشقر وبهدين

استخدمت ، وأعداد كل نوع منها وتوزعها ، هو ما يحدد إلى حد معين الأنماط المختلفة للسرد (١٥) . إن الوحدات السردية (Narratives) التي تزخر بالتفسيرات والتعليقات (دون كيخوته ، تريسترام شاندى ، الأوهام الضائعة ، الأوقات المستعادة) تختلف تماماً عن تلك التي تلعب فيها التفسيرات والتعليقات دوراً محدداً (القتلة ، الصقر المألطى ، الغيرة) . وغالباً ما يبرز النمط الأول بواسطة الرواة الذين يجدون البعد الخاص بالخطاب discours أكثر أهمية من البعد الخاص بالحكى (récit) أو الذين هم حقاً أكثر وعياً بمجانية أى سرد بل يزيهه أو ينمط معين منه فيحاولون تجنبه بالتعبية . ينتج النمط الثانى الرواة الذين يشعرون بسلاسة السرد ، أو الذين يودون الانفلات من محيطهم العادى لأسباب مختلفة . علاوة على هذا ، فإن التفسيرات والدوافع تظهر كما هى ، ويمكن أن تخص طبيعتها بالتشكر بدرجات متفاوتة تماماً . إن راوى بلزك أوستاندال لا يتردد فى إعلان ضرورة شرح فكرة أو مشهد أوحالة :

« عند هذه النقطة نحدد أنفسنا مجبرين على أن نقاطع للحظة قصيرة هذا المشروع الجسور لكى نقدم تفصيلاً لاغنى عنها تلك التى سنشرح فى جزء منها شجاعة الدوقة فى نصح « فابريس » فيما يخص رحلته الأخيرة الخطيرة » .

لكن رواية فلوبيير - بعد (مدام بوفارى) تحديداً - يلعبون غالباً على الغموض ، فنحن لانعرف بالضبط إذا كانت جملة ما نشرح الأخرى أو أنها تسبقها فحسب أوتتلوها : « جمع جيشاً ، أصبح أكبر ، أصبح شهيراً ، كان شعبياً » . ويمكن أن يقدم الشرح على قواعد العالم أو القوانين العامة كما عند بلزك وزولا ، أو يمكن أن يتجنب قدر المستطاع كل التعميمات ، كما فى روايات سارتر وسيمون دى بوفوار ، ويمكن للشرح أن يعزز أو

ممثلين ويطن كبيرة ، ثم يتحدث باقتناع كبير فى الصفحة التالية عن شعرها الأسود ، ويطننها الصغيرة ، ونهديها الصغيرين . إن الانساق ليس أمراً ملحقاً بالنسبة للنوع الإباحى الذى يكون فيه الاختلاف البين هو القاعدة أكثر من الاستثناء . وبرغم ذلك يظل صعباً - إن لم يكن مستحيل - أن نشرح المادة الدلالية المقدمة للمروى عليه فى هذه الحالات .

لكن أحياناً تشكل العلامات الواصفة للمروى عليه مجموعة غريبة ومتباينة . والواقع أن كل علامة مرتبطة بمروى عليه لا تحتاج إلى استمرار - علامة سابقة أو توكيدها ، أو إبراز علامة لكى تتبعها . إن هناك مروياً عليهم يتغيرون شأنهم شأن الرواة ، أو يملكون شخصيات غنية على نحو كاف ، لكى يستوعبوا الميول والمشاعر المختلفة ، لكن الطبيعة المتعارضة لمروى عليهم لا تنتج دائماً من شخصية مركبة أو ارتقاء تدريجى (من شخصية لأخرى) . إن الصفحات الأولى من (الأب جوريو) تشير إلى أن مروياً عليه باريبيسا سيكون قادراً على تقدير « محددات هذا المشهد الملىء بالمشاهدات المحلية واللون » . لكن هذه الصفحات المفتوحة تضاد ما تم توكيده من اتهام المروى عليه بعدم الحساسية ومحاكمته بوصفه مذنباً لأنه لا يصدق الرواية على أنها الحقيقة . مثل هذه التعارضات لن تخل أبداً ، بل على النقيض ، سوف تضاف تعارضات أخرى . ويغدو من الصعوبة بمكان أن نعترف إلى من يتوجه الراوى ، أى حالة من عدم الكفاءة ؟ ربما كان بلزك غير قلق بخصوص التفاصيل التقنية وأحياناً يرتكب أخطاء ، قد لا تكون كذلك عند فلوبيير وهنرى جيمس . ولكن هناك مثالا ملهما على عدم الكفاءة : بلزك المهوم بمشاكل التوافق - تلك المشاكل المهمة فى (الأب جوريو) تحديداً - حيث لا يتدبر قرأراً عن من الذى يغدو المروى عليه .

وبرغم الأسئلة المطروحة ، والصعوبات الناشئة ، والأخطاء المرتكبة ، فمن الواضح أن أنواع العلامات التى

يعارض بعضه البعض، وأن يتكرر أو يستخدم مرة واحدة في أى مكان من السرد، وفي كل حالة يبنى نمط مختلف من السرد.

تصنيف المروى عليهم:

إننا نستطيع بفضل العلامات التي تصف المروى عليه، أن نميز أى سرد طبقاً لنمط المروى عليه الذي يوجه إليه السرد. ومن غير المفيد أن نميز الأصناف المختلفة للمروى عليهم حسب أمزجتهم أو حالتهم الاجتماعية أو معتقداتهم، فذلك عمل مسرف الطول والتعقيد ويخلو من الدقة. ومن ناحية أخرى، فمن الأسهل نسبياً أن نصنف المروى عليهم حسب الموقف السردى، وموقعهم فى الإشارة إلى الراوى والشخصيات والسرد. ويبدو الكثير من ألوان السرد غير موجه إلى شخص محدد، حيث لا يتم النظر إلى شخصية من الشخصيات بوصفها تلعب دور المروى عليه، وحيث لا يذكر أى مروى عليه بواسطة القارئ على نحو مباشر «دون شك، يا عزيزى القارئ، أنت لم تحبس فى قفينة زجاجية»، أو غير مباشر «كان من الصعب أن نفعل شيئاً آخر غير أن نقطع منها ورده نقدمها إلى القارئ». إن دراسة تفصيلية لرواية مثل «التربية العاطفية» أو «بوليسيس» تكشف عن حضور راوٍ يحاول أن يكون غير مرئى ولا يتدخل فى الأحداث إلا بأقل قدر ممكن، كذلك يتحقق هذا الكشف بالفحص المعمق للسرد الذى يبدو بلا مروى عليه، سواء فى العملين اللذين ذكرناهما، أو فى أعمال من مثل (الملاذ) و (الغريب) و (قلب بسيط).

إن الراوى فى (قلب بسيط) لا يشير ولو مرة واحدة، على سبيل المثال، إلى مروى عليه بطريقة واضحة، ذلك على الرغم من وجود فقرات كثيرة فى سرده تشير، على نحو متباين الوضوح، إلى أنه متوجه إلى شخص ما. هكذا يماثل الراوى الأفراد الذين يذكر

أسماءهم الحقيقية «روبلين، فلاح من جيوفيس .. ليبارد، فلاح من توك .. مسيو بوريه، محام سابق» ولا يمكن له أن يماثل روبلين - ليبارد أو مسيو بوريه: إذ يجب أن يكون هذا التماثل مع المروى عليه. يضاف إلى ذلك أنه غالباً ما يلجأ الراوى إلى التشبيه لكى يصف شخصية أو ليعين حدثاً. وكل تشبيه يحدد بوضوح أكثر نمط العالم المعروف للمروى عليه. وأخيراً، يشير الراوى أحياناً إلى التجارب فوق النصبة extra-textual هذه الفوضى التى تلقى إليها جميعاً فى مشهد الرجال غير العاديين» تقدم أدلة على وجود المروى عليه ومعلومات عن طبيعته. ولكن، مع أن المروى عليه يمكن أن يكون غير مرئى فى السرد، فهو موجود برغم ذلك، ولا ينسى كلية «أبدأ».

فى سرديات أخرى عدة، فإن المروى عليه إذا كان غير ممثل بشخصيته فهو يذكر بوضوح عبر الراوى على الأقل، ويشير إليه الراوى، تكراراً، بشكل أو بآخر، ويمكن أن تكون إشارات مباشرة كما فى (أوجين أونيجن)، و (توم جونز)، و (وعاء الذهب)، أو غير مباشرة (الحرف الأحمر، محل التحف القديم، مزيفو النقود). إن هؤلاء المروى عليهم، كما المروى عليه فى (قلب بسيط) لا أسماء لهم، وليست وظائفهم فى السرد على قدر كبير من الأهمية، دائماً من السهل أن نرسم صورهم وأن نعرف ما يعتقد راوئهم عنهم بواسطة الفقرات التى تشير إليهم بوضوح. فى (توم جونز) يقدم الراوى، أحياناً، معلومات مستنبضة عن المروى عليه الخاص به، يأخذه جانباً، ويجود بنصيحة له فى مرات عدة، ويصبح الأخير ممثلاً لأية شخصية على نحو واضح.

وغالباً، وبدلاً من التوجه - بوضوح أو ضمناً - إلى مروى عليه ليس ممثلاً بشخصيته، يسرد الراوى قصته إلى شخص ما على نحو ما يحدث فى روايتي (قلب الظلام، وشكوى بورتونى). مثل هذه الشخصية

(Nellie) مرويا عليهم . إنه يستطيع أن يسرد قصته لأى مجموعة أخرى ، وقد يحجم عن سردها تماماً . ويتمنى مايكل فى (الفاست) أن يتجه إلى أصدقائه فيجمعهم حوله . ويحمل حضورهم فى الجزائر (Algeria) الأمل ؛ لن يدينوه تحديداً وقد يفهمونه ويساعدونه على اجتياز حالته الراهنة . والفارق بين الحياة والموت ، عند شهرزاد فى (ألف ليلة وليلة) ، هو أن يظل الخليفة مرويا عليه ، فجزاء شهر زاد القتل لو رفض الاستماع إليها . ومن لم فهو المروى عليه الوحيد المتاح لها .

وسواء اتخذ المروى عليه دور الشخصية أو لم يتخذ ، استبدل به غيره أو لم يستبدل ، أدى أدواراً عدة أو دوراً واحداً ، فإنه يمكن أن يكون مستمعاً كما فى (الفاست) ، التعماء ، ألف ليلة وليلة) أو قارئاً كما فى (آدم بيد ، الأب جوريو ، مزيفو النقود) ، ومن الواضح أنه ليس من الضروري أن يقول النص إن المروى عليه قارئ أو مستمع . فى مثل هذه الحالات يمكن القول إن المروى عليه قارئ عندما يكون السرد مكتوباً (Hérodias) ويمكن أن يكون مستمعاً عندما يكون السرد شفوياً ، (أنشودة رولان) .

ومن الممكن أن نفكر فى المزيد من التمييز ، أو نؤسس أصنافاً أخرى ، ولكن مهما يكن الأمر فإن إمكان رؤية الكيفية التى يزداد بها نميط السرد دقة وإحكاماً إذا لم يعتمد على الرواة فحسب ، بل على المروى عليه . إن النمط نفسه من الرواة يمكن أن يتجه إلى أنماط متعددة من الرواة . ولذلك فإن لويس فى (عقدة الأفعى) وسلافين فى (يوميات سلافين) وروكاثان فى (الغشيان) ثلاث شخصيات تحتفظ بدفاتر للمذكرات وشديدة الوعى بالكتابة ، لكن لويس يغير المروى عليه مرات عدة قبل أن يقرر الكتابة لنفسه . كما أن سلافين لا ينظر إلى نفسه بوصفه القارئ الوحيد لمذكراته ، أما روكاثان فإنه يكتب لنفسه دون غيرها . ومرة أخرى فإن الرواة المختلفين يمكن أن يتجهوا لمروى عليهم من النمط

يمكن أن توصف بطريقة أكثر تفصيلاً أو أقل . فنحن لا نعرف شيئاً محدداً عن دكتور سبيلفوجل فى (شكوى بورنوى) سوى أنه لا يفتقر إلى حدة الذكاء . ومن ناحية أخرى ، نحن نبلغ بكل شئ عن حياة جوليت فى (Les Infortunes de la vertu) . وقد لا تلعب شخصية المروى عليه أى دور آخر فى السرد أكثر من المروى عليه فى (قلب الظلام) ولكنها قد تلعب أدواراً أخرى . وليس نادراً أن يكون المروى راويها فى الوقت نفسه . فى (الفاست) يكتب واحد من الأشخاص الثلاثة الذين يصفون إلى مايكل خطاباً طويلاً إلى أخيه ، ويكرر فى هذا الخطاب القصة التى رواها له صديقه ، متوسلاً إلى أخيه أن يخلص مايكل من تعاسته ، وأن يسجل ردود أفعاله الخاصة عن الحكاية ، وكذلك حالته التى أدت إلى وجوده فى حبسها . وأحياناً يكون المروى عليه فى رواية ما هو راويها فى الوقت نفسه ، ولا يقصد بالسرد أى شخص غير نفسه . مثال ذلك (الغشيان) ومعظم الروايات التى كتبت فى شكل مذكرات ، فإن راكثان هو القارئ الوحيد لمذكراته .

ومرة أخرى ، يمكن أن تتأثر شخصية المروى عليه بالسرد الموجه له بدرجات متفاوتة . وفى (قلب الظلام) لا يتحول رفاق مارلو عن طريق القصة التى سردها لهم . أما فى (الفاست) فيبدو الأمر كما لو كان المروى عليهم ، وهم ثلاثة ، غير مختلفين عما كانوا عليه قبل سرد مايكل ، برغم أنهم يسيطر عليهم إحساس «ماليس» الغريب . وفى (الغشيان) وغيرها يحدد الراوى المروى عليه الخاص به ، وتغير الحوادث التى يسردها الراوى لنفسه بوصفه مرويا عليه ، على نحو تدريجى عميق .

وأخيراً ، يمكن أن تمثل شخصية المروى عليه بالنسبة للسرد شخصاً أكثر - أو أقل - قيمة ، أو غير قابل للاستبدال بوصفه مرويا عليه . إذ ليس مهماً عند مارلو فى (قلب الظلام) أن يتخذ من رفاقه فى «النيل»

نفسه كما يحدث في رواية روايات من مثل : (قلب بسيط، الوضع الإنساني) . وكذلك ميسرسو في (الغرب) ، فإنهم جميعاً يتوجهون إلى مروي عليه ليس شخصية، ولا يعرفهم ولا هو على ألفة بالأفراد الذين يقدمهم النص أو الأحداث التي يقصها. ومهما يكن من أمر، فإن فكرة المروي عليه ليست مهمة لتنميط النوع السردى فحسب أو لتاريخ التقنيات الروائية، إن هذه الفكرة تلفت الانتباه بالطبع لأنها تتيح لنا إلقاء دراسة الطريقة التي يؤدي بها السرد وظائفه. ففي كل ألوان السرد يتأسس حوار بين الرواة والمروي عليهم والشخصيات^{١٦}. ويتقدم هذا الحوار - ومن ثم السرد - بوصفه وظيفة للمسافة التي تفصل الحوار عن السرد. وقد استخدمنا هذا المفهوم بالفعل في تمييزنا الأصناف المختلفة للمروي عليه، ولكن دون أن نعمل عليه كثيراً، فمن الواضح أن المروي عليه الذي يشارك في الأحداث المسجلة هو أكثر التصاقاً بالشخصيات من المروي عليه الذي لم يسمع حتى عنها، ولكن فكرة المسافة لا بد من تمييزها. وأياً كانت وجهة النظر التي يتم تبنيها، أخلاقية أو ثقافية، انفعالية أو مادية، فإن الرواة والمروي عليهم والشخصيات يمكن أن يقترب كل منهم من الآخر، على نحو يتراوح ما بين الاتحاد الكامل إلى التضاد الكامل.

وكما أن هناك، غالباً، الكثير من الرواة والمروي عليهم والشخصيات في كل نص، فإن تعقد العلاقات وتباين المسافات التي تتأسس بينهم يمكن أن تكون دالة تماماً. وعلى أية حال، فإن هذه العلاقات والمسافات تتحدد إلى أبعد مدى الطريقة التي يتم بها امتداد قيم معينة ورفض قيم أخرى في مجرى السرد، والطريقة التي يتم بها تأكيد أحداث معينة وإهمال غيرها. إن هذه العلاقات هي التي تتحدد بالمثل نغمة السرد وطبيعته نفسها. مثال ذلك ما نجده في (زهرة السنبلة) حيث تتغير النغمة

تماماً - ولا تمنك إلا أن تتغير - بمجرد أن يقرر الراوى إعلان صداقته للمروي عليه ويتحدث إليه على نحو أكثر أمانة ومباشرة مما كان يفعل من قبل : إذ إنه أصبح أقرب إلى التوثيق عندما تخلى عن المبالغات الرومانتيكية، وأصبح أكثر أخوية عندما خلف وراءه الحياء الزائف. ومن ناحية أخرى فإن الكثير من التأثيرات الساخرة في السرد تعتمد على الاختلافات الموجودة بين صورتين للمروي عليه، أو بين (مجموعات) المروي عليهم كما يحدث في (Les Infortunes de la vertu, Werther)، وتعتمد كذلك على المسافة الموجودة بين الراوى والمروي عليه من ناحية والمسافة الموجودة بين الراوى والشخصية من ناحية ثانية (حب سوان) أو تعتمد على المسافة الموجودة بين الراوى والمروي عليه (توم جونز). وينتج تعقد الموقف أحياناً من عدم ثبات المسافات الموجودة بين الراوى والمروي عليه والشخصيات. إذا لم يكن ذنب ما بكل واضحاً - أو براءته - فإن ذلك يرجع في جانب منه إلى أنه أظهر لمرات عدة عجزه عن تجاوز المسافة التي تفصل بينه وبين أصدقائه، أو - إذا شئنا - بسبب أن أصدقائه غير واثقين من المسافة التي يجب أن يضعوها بينهم وبينه.

وظائف المروي عليه :

إن نمط المروي عليه الذي نجده في سرد ما، والعلاقات التي تربطه بالرواة والشخصيات والمروي عليهم الآخرين، والمسافات التي تفصله عن القراء النموذجيين أو الواقعيين أو الحقيقيين، كلها تحدد جزئياً طبيعة هذا السرد. لكن المروي عليه يمارس وظائف أخرى يتفاوت عددها وأهميتها وارتباطها به. ومن المفيد بذل الجهد في سرد هذه الوظائف ودراستها بالتفصيل.

إن أوضح أدوار المروي عليه، الدور الذي يلعبه دائماً، بمعنى دون غيره، هو التوسط (relay) بسين

يضاف إلى ذلك أن هذه الطرق مفضلة لدى كثير من الروائيين المحدثين ، إن لم يكن غالبيتهم ، ربما لأنها تتيح - أو يبدو أنها تتيح - حرية أكثر للقارئ ، وربما لأنهم يجبرون على المشاركة بنشاط أكبر في تطوير السرد ، أو ربما ببساطة ، لأنهم يشعرون اهتماماً بعينه في الواقعية . إن دور المروى عليه ، من حيث هو وسيط ، يتضاءل في هذه الحالات إلى حد ما ، ولكن كل شيء لابد أن يظل يمر من خلاله ، مادام كل شيء - استعارات وإحالات وحوارات - يظل متجهاً إليه : غير أنه لا شيء يتعدل ، لا شيء يتضح للقارئ بواسطة هذا الوسيط . وأياً كانت مزايا هذا النمط ، من الوسيط ، فلا بد من إدراك أن العبارات المباشرة الواضحة المتجهة من الراوى إلى المروى عليه هي - من وجهة نظر بعينها - أكثر ألوان التوسط اقتصاداً وفاعلية . إن جملاً قليلة تكفى لتأسيس الدلالة الحقيقية لفعل غير متوقع ، أو الطبيعة الحقة لشخصية من الشخصيات ، كما أن كلمات قليلة تكفى لأن تيسر تفسير موقف معقد . ومع أننا يمكن أن نتساءل على نحو غير محدد عن التضج الجمالى لتيفان في (صورة الفنان شاباً) أو دلالة حدث بعينه في (وداعاً للسلاح) ، فنحن نعرف دائماً بالضبط - أو في الأغلب - حسب النص ما نظنه في (فابريس) أو في (سانسفرينا) أو في (غراميات المدموازيل ميشانو) (١٧) .

ويمارس المروى عليه وظيفة التشخيص في السرد فضلاً عن وظيفة التوسط . ووظيفة التشخيص مهمة في حالة الراوى أو الشخصيات ، برغم أنه من الممكن تقليصها إلى الحد الأدنى حتى في هذا المكان ، ذلك لأن ميرسون يعرف كيف يدخل في حوار حقيقى مع المروى عليه ، لأنه على مسافة من كل شيء ، ومن نفسه ، ولأن غرابته وانعزاله يعتمدان على هذه المسافة ، ومن ثم لا يمكن وصفه بهذا الحوار . ومع ذلك فإن العلاقات التى يؤسسها الراوى - الشخصية مع المروى

الراوى والقراء ، أوبين الكاتب والقراء ، فمن اليسير الدفاع عن قيم لا بد من الدفاع عنها ، أو إيضاح الجوانب الغامضة التى تحتاج إلى إيضاح ، بواسطة الإشارات الجانبية الموجهة إلى المروى عليه . ويمكن لنا ، دائماً ، وبواسطة توجيه إشارات إلى المروى عليه ، أن نبرز أهمية سلسلة من الأحداث وإعادة تأكيد أحدها أو تصعيبه أو تبرير أفعال معينة أو التهوين من اعتباريتها . ومثال ذلك ما يحدث في (توم جونز) حين يشرح الراوى للمروى عليه أن الحصافة شيء ضرورى للوقاية من الفضيلة ، وهو يساعدنا على أن نحسن الحكم على بطله ، الفاضل لكن غير الحصيف :

«الحصافة والاحتراس أمران ضروريان حتى لأفضل الرجال .. لا يكفى أن تكون خططك أو أفعالك جيدة بشكل جوهري ، فعليك الانتباه إلى ضرورة أن تبدو كذلك» .

وبالمثل ، فإننا نعرف أن «ليجراندان» ليس كاذباً ، مع أنه متنفج (Snob) ، عندما يحتج على المتنفجين ، ذلك لأن مارسيل يقول بوضوح شديد للمروى عليه : «وبالفعل فإن ذلك لا يعنى أن ليجراندان لم يكن صادقاً عندما هاجم المتنفجين بعنف» .

حقاً إن التوسط لا يتم دائماً على نحو مباشر ، ومن ثم فإن العلاقات بين الراوى والمروى عليه تتطور ، أحياناً ، في أسلوب ساخر ولا يستطيع القارئ دائماً تفسير العبارات حرفياً من السابق إلى اللاحق . وتوجد هناك نوسطات أخرى يمكن إدراكها ، غير الإشارات الجانبية المتجهة إلى المروى عليه مباشرة ، وإمكانات أخرى للتوسط بين المؤلفين والقراء . والحوارات ، والمجازات ، والمواقف الرمزية ، والإحالات إلى نظام فكرى بعينه أو إلى عمل فنى هي بعض من طرق التلاعب بالقارئ وتوجيه أحكامه ، والسيطرة على ردود أفعاله .

عليه الخاص بهما تكشف عن شخصيته كما يفعل ، إن لم يكن أكثر ، أى عنصر آخر من عناصر السرد . مثال ذلك (الراهبة) حيث تظهر الأخت سوان بوصفها أقل سداجة وأشد مكرًا أكثر مما تحب أن تظهر بسبب مفهومها عن المروى عليه وإيمائها إليه . يضاف إلى ذلك العلاقات بين الراوى والمروى عليه فى نص من النصوص يمكن أن تهون من أحدهما وتفسر الآخر أو تضعه فى تعارض مع غيره . وغالباً ما يشير الموضوع على نحو مباشر إلى الموقف السردى ، كما أن السرد يشبه الموضوع من حيث إن هذه العلاقات تكشف عن كليهما . ومثال ذلك (ألف ليلة وليلة) حيث يتأكد موضوع السرد الذى هو الحياة بواسطة اتجاها شهرزاد نحو الملك والعكس صحيح بالمثل : فالبطلة تقتل إذا قرر المروى عليه أن يتوقف عن الاستماع إليها ، بالقدر الذى نموت به بقية الشخصيات فى السرد بسبب عدم استماعه إليها ، وأخيراً فإن أى سرد مستحيل دون مروى عليه . ولكن غالباً ما تكشف الموضوعات التى لانهتم بالموقف السردى - أو قد نهتم به بطريقة غير مباشرة - عن أوضاع الراوى والمروى عليه فى علاقة كل منها بالآخر ، ففى (الأب جوريو) يحافظ الراوى على علاقات القوة مع المروى عليه ، فمنذ البداية يحاول الراوى أن يستبق اعتراضات المروى عليه ، وأن يهيمن عليه وأن يقنعه ويستخدم الراوى فى ذلك كل الوسائل ، والإغراءات ، والتوسلات ، والتهديدات ، والسخرية . ونشك - فى التحليل النهائى - أنه نال من المروى عليه . ففى الجزء الأخير من الرواية حين سجن فوتيرين وأخذ الأب جوريو يقترب من الموت سريعاً فإن الراوى نادراً ما يتجه إلى المروى عليه ، ويرجع ذلك إلى أن الراوى قد كسب المعركة ، وأصبح واثقاً من تأثيره ومن هيمنته ، ومن أنه لم يعد فى حاجة إلى أن يحكى القصة . هذا النوع من الحرب ، وهذه الرغبة فى القوة يمكن أن نجدهما على مستوى الشخصيات ، كما أن المعركة تدور أيضاً على مستوى الأحداث ومستوى السرد .

وإذا أسهم المروى عليه فى جانب الموضوع الخاص بالسرد فإنه دائماً ما يكون جزءاً من الإطار السردى ، جانباً من الإطار الملموس الذى يندو فيه الرواة والمروى عليهم شخصيات (قلب الظلام المزيفون ، الديكاميرون) ، والمقصود هو جعل السرد يبدو أكثر طبيعية . ويلعب المروى عليه ، شأنه فى ذلك شأن الراوى ، دوراً لا سبيل إلى إنكار إمكان تحققه فى الواقع . وأحياناً يقدم هذا الإطار النموذجى الذى يتطور بواسطته العمل أو السرد ، ففى (الديكاميرون) أو (هيتامبيرون) نتوقع أن كلاً من المروى عليهم سوف ينقلب إلى راو . إن المروى عليه الذى هو أكثر من مجرد علامة على الواقعية ، أو مؤشر على إمكان التحقق بمثل ، فى هذه الأحوال ، عنصراً لاغنى عنه لتطور السرد .

وأخيراً ، يحدث أن نشعر أحياناً بأن علينا دراسة المروى عليه لنكتشف القوة الدافعة الأساسية للسرد . ففى (السقوط) ، على سبيل المثال ، لا نستطيع - إلا بدراسة ردود أفعال المروى عليه الخاص بـ كلامونس - أن نعرف ما إذا كانت حبسج البطل قربة إلى درجة الإقناع ، أو أنها جذابة ولكن غير مقنعة . يؤكد ذلك أن المروى عليه لا يقول كلمة واحدة خلال الرواية كلها ، ولا نعرف ما إذا كان كلامونس يخاطب نفسه أو شخصاً آخر . ولا نملك سوى أن نفهم ، من تعليقات الراوى ، أن هذا المروى عليه برجوازى مثله ، فى الأربعينيات من عمره ، باريسى ، يآلف دانتى والإنجيل ، محام ، ... ومهما يكن من أمر ، فإن هذا الغموض الذى يؤكد الازدواجية الأساسية لعالم البطل لا يقدم المشكلة إلى القارئ الذى يرغب فى أن يكتشف الطريقة التى يتم بها الحكم على كلامونس فى الرواية ، وأما كانت هوية المروى عليه فإن الشئ المهم هو مدى موافقته على أطروحات البطل ، ويظهر الخطاب الأخير الدليل على المزيد والمزيد من المقاومة من جانب من يحادثه ، وتصبح نغمة كلامونس أكثر إلحاحاً وجمله

بارع ، أو إذا كانت مشكلات التقنية السردية تعنيه أو لا تعنيه ، أو إذا كان السرد يستلزمه أو لا يستلزمه . ويقدر ماندرس الراوى لتقييم اقتصاد السرد ومقاصده ونجاحه ، فإننا يجب أن نختبر المروى عليه لفهم أكثر ، أو نفهم على نحو مختلف آلياته ودلالاته .

إن المروى عليه واحد من العناصر الأساسية فى كل سرد ، وإن الاختبار العميق لما يقدمه ، ودراسة العمل السردى بوصفه مكوناً من سلسلة من الإشارات التى تخاطبه ، نفضى إلى قراءة أكثر حذقاً وإلى تشخيص أعمق للعمل . ويمكن لهذه الدراسة أن تفضى بالمثل إلى نمط Typology أكثر تحديداً للنوع السردى وإلى فهم أعظم لتطوره ، كما يمكن أن تزودنا بتقدير أفضل للطريقة التى يودى بها السرد وظائفه وإلى تقدير أكثر انضباطاً لنجاحه من وجهة النظر الفنية . وفى التحليل الأخير ، فإن دراسة المروى عليه لا تقودنا إلى فهم أفضل للنوع السردى فحسب ، بل إلى فهم أفضل لكل أفعال الاتصال .

أكثر إرباكاً فى الوقت الذى يتطور فيه السرد الخاص به وبغير منه المروى عليه الخاص به ، بل إنه فى أوقات عدة من الجزء الأخير من الرواية يظهر مهتراً إلى أبعد حد . وإذا لم يكن كلامونس قد انهزم فى نهاية (السقوط) فمن المؤكد أنه لم ينتصر ، وإذا لم تكن قبعة ورؤيته إلى العالم والبشر زائفة تماماً فإنها ليست صادقة صدقاً لا بدحض . ومن المحتمل أن هناك وسائل أخرى لإعلان الإيمان أكثر من الحكم على القوبة . وربما توجد طرق أخرى مقبولة فى الحياة أكثر من طرق كلامونس .

هكذا ، يمكن للمروى عليه أن يودى سلسلة كاملة من الوظائف فى السرد : إنه يؤسس توسطاً ما بين الراوى والقارئ ، ويساعدنا فى إقامة إطار السرد ، ويقيد فى تشخيص الراوى ، ويؤكد موضوعات معينها ، ويسهم فى تطوير الحبكة ، ويصبح المتحدث باسم الجانِب الأخلاقى من العمل . ومن الواضح أن المروى عليه يقدو مهما على نحو أو آخر ، ويلعب عدداً أكبر من الأدوار أو أقل ، ويتم استخدامه بطريقة بارعة أصيلة على نحو أو آخر ، وذلك اعتماداً على ما إذا كان الراوى بارعاً أو غير

المواش

(١) انظر على سبيل المثال :

Henry James, *The Art of Fiction and Other Essays*, ed. Morris Roberts (New York: Oxford University Press, 1948); Norman Friedman, "Point of View in Fiction: The Development of a Critical Concept," *PMLA* 70 (December 1955): 1160-84; Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction* (Chicago: University of Chicago Press, 1961); Tzvetan Todorov, "Poétique" in Oswald Ducrot et al., *Qu'est-ce que le structuralisme?* (Paris: Seuil, 1968), pp. 97-166; and Gérard Genette, *Figures III* (Paris: Seuil, 1972).

(٢) انظر بين آخرين :

Walker Gibson, "Authors, Speakers, Readers, and Moe Readers," *College English* 9 (February 1950): 265-69 (chap. 1 in this volume); Roland Barthes, "Introduction à l'analyse structurale des récits," *Communications* 8 (1966): 18-19; Tzvetan Todorov, "Les Catégories du récit littéraire," *Communications* 8 (1966): 146-147; Gerald Prince, *Notes Towards a Categorization of Fictional Narratives*, *Genre* 4 (Marc 1971): 100-105; and Genette, *Figures III*, pp. 265-67.

- (٣) معنى ما ، كل راو هو نفسه المروي عليه الخاص به . لكن معظم الرواة لهم مروي عليهم كذلك .
Tzvetan Todorov. "Les Hommes-récits," Poétique de la prose (Paris : Seuil 1971), pp. 78-91.
انظر : (٤)
Tzvetan Todorov. "Le Récit primitif," in Ibid., 66-77.
انظر : (٥)
يقصد الملاءمة ، نحن نتحدث (وستاندت عالم) عن القراء . ومن الواضح أن المروي عليه لن يحلظ بالمستمع الحقيقي أو الواقعي أو الخيالي .
(٦)
هذا الوصف للقدرات النفسية الخاص بالمروي عليه من درجة الصغر برغم أنها تؤدي إلى مشكلات عدة ، فليس من السهل دائماً أن نتخذ المعنى / المعنى (التعريفات) لكل مصطلح معطى . ومن الضروري أن نرجع مع الوقت اللغة المعروفة للمروي عليه ، وذلك هو الغرض الذي يصعب تحقيقه أحياناً ، عندما نحسن على النص نفسه . يضاف إلى ذلك أن الراوي يستطيع أن يعالج اللغة بطريقة شخصية بالمقارنة بخواص معينة ليس من السهل أن نضعها في علاقة بالنص ، هل يمكن القول إن المروي عليه يعتبرها بوصفها مالمعات ، أو أخطاء ، أو على العكس ، هل تبدو طبيعية تماماً بالنسبة له ؟ بسبب هذه الصعوبات ، وصعوبات أخرى عدة ، فإن وصف المروي عليه ولغته لا يمكن أن يكون دائماً دقيقاً ، وإنه إلى حد كبير قابل لإعادة الإنتاج .
(٧)
نحن نستخدم هذه المصطلحات على نحو ما نستخدم في المنطق الحديث .
(٨)
انظر بهذا الخصوص : Gerald Prince. A Grammar of Stories An Introduction (The Hague: Mouton, 1973).
(٩)
هناك وصف أساسي لهذه القواعد متبوع بكل السرديات التي يمكن أن توجد في هذا العمل .
(١٠)
من محاكاة الواقع انظر العدد المختار (١١) من Communications (1968)
(١١)
انظر : Barthes, "Introduction à l'analyse structurale des récits," P.10. يجب ملاحظة أنه بينما نستخدم هذه العرضي ، إلا أنها ليست مهمة على الإطلاق لتطوير السرد .
(١٢)
انظر : Roland Barthes, S/Z (Paris: Seuil, 1970), pp. 27-28.
(١٣)
عليها ، دون شك ، أن نفرق بين المروي عليه « الواقعي » والمروي عليه « الحقيقي » بطريقة أكثر تنظيمًا . ولكن ربما كان هذا التفرقة غير مهم .
(١٤)
لاحظ أنه حتى (أنا) واحدة يمكن أن تدل على (أنت) .
(١٥)
انظر بهذا الخصوص : Gérard Genette. "Vraisemblance et motivation," in his Figures II .
(١٦)
نحن نضع هنا بتعديل منظور بوث ، انظر : Booth, The Rhetoric of Fiction, pp. 155 ff.
(١٧)
انظر بهذا الخصوص كتاب واين بوث ، السابق ذكره

وضعية السارد

فى الرواية المعاصرة *

تيودور أدورنو

تقديم محتوياتها بطريقة توحى بالواقع . هذا المسلك وجد نفسه موضع تساؤل خلال فترة تطور ترجع إلى القرن التاسع عشر ، وهو اليوم يعرف تسارعا بالغا .

تتمثل إعادة النظر هذه ، من وجهة نظر السارد ، فى أن الذاتية لم تعد تقبل التعامل مع مادة لا يمسه التحوير ، وبذلك قوضت القانون الملحمى للموضوعية . الآن ، إذا أراد كاتب أن يفتس فى عالم الأشياء كاتب مثل ستيفن stifter ، وأن يحدث تأثيرا انطلاقا من غنى الأشياء وجمالها البلاستيقى بعد أن تأملها وتقبلها ببساطة ، فإنه سيكون مجبرا على اتخاذ موقف الهاكة الصناعية والتزيينية . إنه ، باستسلامه لهذا العالم ، يدافع من حب يفترض أنه ملىء بالمعنى ، إنما يجعل نفسه متحملة لوزر الكذب ، ويستتهى به الأمر إلى الوقوع فى أسلوب « الكيتش » kitsch غير المحتمل والمميز للفن الإقليمى . على أن الصعوبات المنتصقة بالشئ ذاته ليست أقل من الصعوبات الأخرى . فالرسم قد حرمة التصوير الفوتوغرافى من مهام كثيرة كانت تناط به

أن نجتمع ، فى بضع دقائق ، بعض الأفكار عن الوضعية الراهنة للرواية باعتبارها شكلا ، ذاك هو ما يضطرنا إلى الاكتفاء باقتطاف لحظة واحدة ، مع تخميل الأشياء أكثر مما نحتمل ، عند الضرورة .

ستكون تلك اللحظة هى وضعية السارد . إنها تتميز اليوم بواسطة مفارقة : فلم يعد ممكنا بعد أن نسرِد فى حين أن شكل الرواية يقتضى السرد . لقد كانت الرواية هى الشكل الأدبى النوعى للعصر البورجوازى . ونجد ، فى بداياتها ، تجربة عالم « دون كيشوت » المعرى المنغمس فى الرقى السحرية ، وعنصره المكون هو دائما الشحك ، بواسطة الفن ، فى الوجود البسيط . وقد انحدرت الواقعية من (دون كيشوت) ، وحتى الروايات التى كانت فانتاستيكية بموضوعها ، كانت تتجه إلى

* ترجمنا هذا النص من الترجمة الفرنسية لكاتب أدورنو بعنوان :
Notes Sur La Littérature, Traduit de L'allemand par
Sibyle muller ed. Flammarion, 1984

المترجم : محمد برادة .

إن فلك علم النفس حيث نستطيع تلك التناجات المقام، حتى ولو لم تكن النتيجة موفقة، لا ينجو بدوره من أزمة الموضوعية الأدبية. فالرواية السيكلوجية نفسها ترى بعينها اختفاء أشيائها أمام بصرها: فقد لاحظ البعض، بحق، أنه في الوقت الذي كان الصحفيون لا يكفون عن الانتشاء بالفتوحات السيكلوجية التي حققها دوستوفسكي، كان العلم، وخاصة التحليل النفسي الفرويدي، قد جاوز منذ مدة طويلة «الوجدات» التي عثر عليها ذلك الروائي. فضلا عن ذلك، فإن هذا الإطار التفخيمي أخطأ فهم دوستوفسكي: فإذا كنا نجد عنده قدرا كبيرا من السيكلوجيا فإنها ذات طابع مدرك، إنها سيكلوجيا الجوهر وليست تجريبية، جوهر الناس الذين يمكن أن نلتقي بهم هنا أو هناك. وهذا بالذات هو ما حقق فيه دوستوفسكي تقدما.

ليس فقط لأن المعلومات والعلم قد صادرا كل ما هو إيجابي، قابل للاتقاط مثل فعلية دخیلة النفس، فإن على الرواية أن تقطع مع كل ذلك، وأن تكرر نفسها لتشخيص الجوهرى أو ما ليس جوهرها، بل أيضا لأنه بقدر ما يزداد سطح السيروية الحيوية للمجتمع كشافة وتوصلا منتظما، بقدر ما يلف المجتمع الكائن داخل حجاب كيم.

إذا أرادت الرواية أن تظل وفية لميراثها الواقعي، وأن تقول ما يوجد حقيقة، فإن عليها أن تفلح عن واقعية لا تفعل، فإعادة إنتاج الواجهة، ليس سوى أن نغدو متواطئة مع نشاطها الكاذب.

يجب أن نسمى باسمه ذلك التشبؤ في جميع العلائق بين الأفراد الذي يجعل من خصائصهم البشرية مَرَكْزاً يسمح للآلة أن تدور دون اصطدامات، وأقصود الاستلاب والاستلاب الذاتى الكونيين. والرواية مهيأة، أكثر من معظم أشكال الفن الأخرى، لإنجاز ذلك.

نفليدبا. وكذلك الشأن بالنسبة للرواية نتيجة لظهور الاستطلاع المصور، ووسائل الصناعة الثقافية وخاصة السينما. إنه يتحتم على الرواية أن تركز جهودها حول ما لا يستطيع العرض المختصر نقله. وعلى عكس الرسم، فإن الانعتاق من الشيء هو، في الرواية، محدد باللغة التي تلزمها إلى حد كبير، بإضفاء طابع التخيل على العرض المختصر: هكذا نجد أن جويس قد ربط، متحملا كل العواقب، تمرد الرواية على الواقعية، بتمرده على اللغة الاستدلالية.

سيكون من السخرية أن نرفض محاولة جويس باعتبارها نزوة فردية ومعزولة: ذلك أن هوية التجربة قد تكسرت وكذلك صورة الحياة المتواصلة والمتفصلة التي كانت وحدها تبجح وضعية السارد السابقة، بكفى للتدليل على ذلك، أن نستحضر أنه من المستحيل على من شارك في الحرب أن يحكيها مثلما كان من الممكن قديما أن نحكي مغامراتنا. وهذا ما يوضح بحق، كون الهكوى بصطدم بنفاد صبر المرسل إليه وبارتيابه عندما يقدم نفسه وكأن السارد متحكم في مثل تلك التجربة.

لقد غدت فكرة الاختلاء لـ «قراءة كتاب جيد» فكرة عشيقة. وهذا لا يرجع إلى تشتت ذهن القراء وحسب، بل أيضا إلى طبيعة ما هو مرسل، وإلى شكله. أن نحكي شيئا، معناه أن نتوفر على شيء «خاص» نقوله، وهذا بالضبط هو ما أصبح منتفيا داخل العالم المسور، ومع التنبسط، والتكرار الأبدى. قبل كل إيلاغ محتوى إيديولوجى، هناك الإيديولوجيا متمثلة في ادعاء السارد القدرة على رؤية مجرى العالم وكأنه أساسا سيروية لاكتساب خصائص الفردية، والظن بأن الفرد بانفعالاته ومشاعره لا يزال قادرا على أن يرتفع إلى مستوى تحديد مصيره، وبأن حياته الداخلية لا يزال لها سلطة ما: فالأدب البيوجرافى والبيورنوجرافى الموزع على نطاق واسع، هو نتاج لتحلل الشكل الروائى ونفسه.

منذ القديم، منذ القرن الثامن عشر على كل حال، ومنذ رواية (توم جونز) لفييلدنج، كان موضوع الرواية الحقيقي هو الصراع بين الناس الأحياء والشروط المتحجرة لحياتهم. وبذلك أصبح الاستلاب نفسه وسيلة إستراتيجية للرواية. ذلك أنه كلما أصبح الناس، سواء كانوا أفراداً أو جماعات، غرباء بعضهم عن بعض، كلما غدوا أيضاً شيئاً غامضاً مستعصياً على فهمهم، ومن ثم فإن محاولة فك لغز الحياة الخارجية الذي هو المحرك الحقيقي للرواية، تصبح عندئذ هي البحث عن الجوهر الذي يبدو، وسط الغرابة المألوفة المطروحة من طرف المواضع، مقلقاً وغريباً مرتين. إن اللحظة المضادة للواقعية في الرواية الحديثة، وبعدها الميتافيزيقي، هما نفسيهما ناتجتان عن موضوعها الملموس أى عن مجتمع حيث الناس منزوعون بعضهم عن بعض ومنتزعون من أنفسهم، وما انعكس في التعالي الإستطقي هو فسولة العالم.

إنه لا مكان لكل ذلك في التفكير الواعي للروائي، وهذا ما يعطينا الحق في افتراض أنه عندما يتسرب ذلك إلى وعيه، مثلما نجد في روايات هيرمان بروش المشقولة بالنوايا، فإن ذلك لا يعطى تأثيراً جيداً على مستوى الشكل. بالعكس، فإن التعديلات التاريخية للشكل يتم إنجازها على يد الكتاب ذوى الحساسية المزاجية، مما يجعل بالإمكان الحكم على جودتها حسب كونها تشتغل تقريباً وكأنها أدوات لقياس ما يستلزمونه وما يرفضونه. ما من أحد ذهب أبعد من مارسيل بروس في هذه الحساسية ضد شكل العرض المختصر. فرواياته تقع ضمن تقليد الرواية الواقعية والسيكولوجية عند مرحلة تحليلها داخل الدائبة القصوى. وهو تقليد يمر دون أن يكون له أى استمرار تاريخي مع الكاتب الفرنسي، عبر إبداعات شكلية مثل (Niels Lyhne) لجاكسون، أو (Malte Laurids Brigge) لرهلكه.

إذا اكتفينا تدقيقاً بالواقعية من الخارج المستندة إلى «كان ذلك هكذا» فإن كل كلمة، عندئذ، تصبح مجرد «كما لو أن»، ومن ثم يصبح التناقض بين مقتضى الواقعية ومقتضى القول بأن الأمر لم يكن على ذلك النحو، أكبر من ذي قبل. وبالضبط، فإن هذا المقتضى الغائب هو ما يطرحه الكاتب دون أن يخطئه، إن عليه أن يدلل بأنه يعرف بدقة ما جرى. إن دقة بروس المتناهية المفرطة إلى حد أن تصبح خيالية، وتقنيته الجزئية التي تؤول، من خلالها، وحدة الجسم الحي إلى التشظى إلى ذرات، ليست سوى مجهود للوعي الإستطقي من أجل تقديم هذا الدليل دون انتهاك الحدود التي يفرضها الشكل. إنه ما كان يستطيع أن يقرر تقديم عرض مختصر عن اللاواقعي وكان ذلك قد وجد حقيقة. لأجل ذلك يبدأ عمله الدائري بذكرى طفل يداعبه النوم، ومجموع صفحات الكتاب الأول (من «بحثا عن الزمن الضائع») ما هي سوى استعراض للصعوبات التي يعاني منها طفل صغير يبرد النوم، عندما لا تكون أمه قد منحته قبلة المساء.

إن السارد يقيم، بطريقة ما، فضاء داخلياً يجبه الدخول إلى العالم الغريب عنه من خلال خطوة عائرة تنكشف عبر النبذة المخلوطة التي يلجأ إليها من يتظاهر بأن ذلك العالم مألوف لديه. ودون شعور فإن العالم يكون ممتصاً في ذلك الفضاء الداخلي - هذه التقنية أطلق عليها اسم الحوار الداخلي (مونولوج) - وأقل حدث خارجي يظهر كما قلنا عن لحظة نومنا في الصفحة الأولى: مثل قطعة من داخل النفس، لحظة مد الوعي وهو في مأمن من خطر أن ينسده النظام الفضا - زماني الموضوعي، الذي تحاول رواية بروس تعليقه. إن الرواية التعبيرية الألمانية، مثل رواية (الطالب الجوال) لجوستاف ساك، تنزع إلى غابات ماثلة انطلاقاً من مسلمات وفكر مغايرين تماماً. فالحرص الملحمي على عدم تقديم أى شيء موضوعي لا يمكن استنماره

كاملا، انتهى إلى إلغاء المقولة الملحمية الأساسية المتعلقة بالموضوعية .

إن الرواية التقليدية التي تتجسد فكرتها بكيفية أكثر أصالة ربما ، عند فلوبر ، يمكن مقارنتها بالخشبة الإيطالية في المسرح البورجوازي . فهذه التقنية كانت تقنية إيهام . السارد يرفع ستارة : وعلى القارئ أن يسهم في إتمام الفعل كما لو أنه كان حاضرا حضورا فيزيقيا . وتؤكد ذاتية السارد من خلال قدرته على خلق ذلك الإيهام . وعند فلوبر تتمثل تلك القدرة في صفاء اللغة التي ، بواسطة إضفاء الطابع الروحي عليها ، ينتزعها في الآن نفسه من المجال التجريبي الذي تنذر نفسها له . والتفكير شيء محرم : إنه يصبح خطيئة أساسية ترتكب ضد صفاء الشيء . واليوم ، عبر الطابع الإيهامي للشيء الشخص ، يفقد ذلك المحرم نفسه قوته .

كثيرا ما لوحظ في الرواية الحديثة ، ليس فقط عند بروست ، بل أيضا عند أندريه جيد في (مزيفو النقود) وفي الأعمال الأخيرة لتوماس مان ، وفي (الرجل عديم المزاج) لميزيل ، لوحظ أن التفكير يبرز عبر الهايطة الخالصة للشكل . لكن هذا التفكير لم يعد له شيء مشترك مع تفكير فلوبر . فعند هذا الأخير كان التفكير أخلاقيا : أي اتخاذ موقف مع أو ضد شخوص الرواية . أما التفكير الجديد فهو اتخاذ موقف ضد كذب الشخص ، أي في الواقع ضد السارد نفسه الذي يحاول تصليح تدخله الحتمي عن طريق تحويله إلى معلق ذي وعي مفرط بالأحداث . إن هذا التفكير يدخل في حساباته الخاص ، المس بالشكل ، واليوم فقط نستطيع أن نفهم تماما وسيط توماس مان وسخريته المفلغة غير القابلة لأن تختزل إلى تهكم مرتبط بالمضمون ، وذلك انطلاقا من وظيفته في الإبداع الشكلي : ففي الموقف السخري يعود الكاتب إلى تناول ما عرضه ويتخلص بذلك من زعمه خلق الواقع ، ذلك الزعم الذي لا يمكن لأى كلام ،

حتى كلامه هو ، أن يفلت منه . وهذا ما يأخذ كل دلالة ربما في المرحلة الأخيرة من إنتاج توماس مان ، أي في رواية (المصطفى) أوفى (المرأة المخدوعة) ، حيث يفسح الكاتب ، وهو يلاعب موضوعه رومانسية ، ومن خلال موقفه من اللغة ، عن الطابع المشكالي للمحكى ، وعن لا واقعية الإيهام ، ومن ثم أيضا ، وحسب تعبيره ، فإنه يعيد للعمل الفني تكوين ذلك الطابع الفكاهي المتنازع الذي كان يكتسبه قبل أن يقدم المظهر بكيفية أحادية مسرفة ، وكأنه حقيقي وذلك بسداجة تشبه السداجة المغلوطة .

عند بروست ، حينما يتمكن التعليق من أن يندمج بكيفية جيدة مع الفعل بحيث لا نستطيع التمييز بينهما ، فإن السارد يحرص على شيء جوهري في علاقته بالقارئ : وهو المسافة الإستيعابية . وفي الرواية التقليدية كانت تلك المسافة ثابتة : والآن تحرك وتبائن مثل أوضاع الكاميرا في السينما : تارة يبقى القارئ في الخارج ، وتارة ينقله التعليق إلى المشهد ، أو إلى ما وراء الكواليس ، أو إلى قاعة الآلات .

ومن بين الحالات القصوى التي تلفتنا عن الرواية المعاصرة أكثر من أي ظاهرة متوسطة معتبرة بمثابة ظاهرة «نمذجية» ، يمكن أن نذكر الطريقة التي يقيم بها كافكا تلك المسافة . إنه يصدم القارئ ليهدم البذخ التأمل الذي يعتبر نفسه محميا من كل ما يقرأ . ومن ثم فإن رواياته ، بالقدر الذي نستطيع بعد ترتيبها ضمن هذه المقولة المفهومية ، هي جواب مستبق على تكوين للعالم أصبح فيه الموقف التأمل السخري مدمية لأن تهديد الكارثة الدائم لم يعد يسمح لأحد بأن يكون مشفرجا محايدا ، ولا حتى أن يقتصر محاكاة إستيعابية لتلك الكارثة . والروائيون الصغار أنفسهم الذين لم يعد بإمكانهم كتابة كلمة لا تتحول إلى عرض مختصر

نفسها ملاحم ، فإننا نستطيع القول بأن روايات اليوم التى لها اعتبار، وحيث الذاتية المطلقة تتحول إلى نقيضها نتيجة لثقلها الخاص، هى بالفعل تشبه ملاحم سالبه . إنها تشهد على حالة يصفى فيها الفرد نفسه بنفسه ويلتقى بما هو سابق عن الفردى الذى كان يبدو قديما أنه هو ما يضمن وجود عالم ملئ بالمعنى . وهذه الملاحم نقتسم مع مجموع الفن المعاصر ذلك الموقف المتبسر المتمثل فى القول بأن ليس عليها أن تقرر ما إذا كان الاتجاه التاريخى الذى تسجله هو عودة إلى البربرية أم أنه يستهدف ، رغم كل شيء ، تحقيق الإنسانية . وبعض تلك الروايات - الملاحم تستطبع وضعها داخل البربرية أكثر قليلا من اللازم . إنه لا يوجد عمل فنى حديث له بعض القيمة دون أن يجد بعض اللذة فى النشاز أو التخلّى . لكن تلك الأعمال ، بتجسيدها الصحيح للرعب دون تنازل ، وبإرسالها كل سعادة رؤيتها عبر صفاء تعبيرها ، فإنها تخدم الحرية ، الحرية التى لايفعل الإنتاج الروائى الردىء سوى خيانتها لأنه لايشهد على ما تحمله الفرد ، مرغما ، فى العهد الليبرالى .

إن التناجات القيّمة تتموّع فوق الخصومة الجدالية بين الفن الملتزم والفن للفن ، وفوق الاختيار بين تلك الترهات : الفن - الاتجاه ، والفن - المتعة . لقد قال كارل كروس يوماً بأن كل ما يمكن أن تعبر عنه أعماله فى مجال الأخلاق ، واقعاً ملموساً ، غير إستطيقى، قد وصله فقط بواسطة قانون اللغة ، أى باسم الفن للفن .

إن إدخال المسافة الإستطيقية إلى الرواية الحديثة ، وفى الوقت نفسه استسلامها أمام الواقع البالغ القوة الذى لا يمكن بعد تغييره إلا بطريقة ملموسة وليس عن طريق نقله إلى الصورة ، هو مقتضى يفرضه الاتجاه الخاص بالشكل ذاته .

موضوعى ، هم بدورهم يدخلون المسافة الإستطيقية على أعمالهم ليغفر لهم الناس وجودهم . وإذا كنا نشاهد عندهم ظهور ضعف فى مستوى الوعى الذى لا يتوفر على النفس الكافى لتحمل أعباء التشخيص الإستطيقى ، والذى لم يعد ينتج كائنات بشرية قادرة على الاضطلاع بمثل هذا التشخيص ، فإننا نلاحظ فى الإنتاج الأكثر تقدما والواعى بذلك الضعف ، أن إدخال المسافة هو قانون للشكل ذاته ، وإحدى الوسائل الأكثر فعالية لتكسير التلاحم المصطنع ، والتعبير عما هو تحت ، أى الطابع السلبى لما هو موجب . ولا يعنى ذلك أن وصف المتخيل يأخذ بالضرورة موضع وصف الملموس كما هو الشأن عند كافكا . فهذا الأخير لا يصلح أن يكون نموذجاً جيداً فى هذه المسألة . ولكن يتعلق الأمر بكون الاختلاف بين الملموس والمتخيل قد انتفى فى مبدأه . والقاسم المشترك بين الروائيين الكبار لهذه الفترة ، هو أن المقتضى القديم للرواية (مقتضى : «هكذا كان») إذا ما وقع التفكير فيه حتى النهاية ، فإنه يحرر دفقا من الصور البدائية التاريخية المنحسبة التى تعرف طريقها إلينا من خلال الذكريات اللاإرادية عند بروس ، ومن خلال حكم كافكا والكتابة الملفزة الملحمية لجويس . إن الذات الشعرية ، بتحررها من مواضع تشخيص الموضوع ، تفصح ، فى الآن نفسه ، عن عجزها الخاص ، وعن القوة المطلقة لعالم الأشياء التى تعود فى منتصف المونولوج . وبذلك تتكون لغة ثانية انطلاقاً ، غالباً ، من جوهر اللغة الأولى ، هى لغة الأشياء ، لغة متهاوية مصنوعة من التدايعات ، تخرق ليس فقط مونولوج الروائى ، بل أيضا مونولوجات الشخص المديدة التى أبعدت من اللغة الأولى والتى تشكل الحشد الغالب فى شخوص الرواية .

وإذا كان لو كاش ، فى نظريته عن الرواية ، منذ أربعين سنة ، قد طرح سؤالاً حول ما إذا كانت روايات دوستويفسكى ستكون هى اللبنة الأولى التى ستشيد فوقها ملاحم المستقبل ، إن لم تكن تلك الروايات هى

رواية الرواية التاريخية*

تسليّة الماضي

ليندا هتشيون

«على أصحاب النظريات منا أن يكونوا على علم
بقوانين الهامشي في الفن. وأخلف أن الهامشي
وضع غير جمالي مرتبط بالفن ارتباطاً غير سبي،
غير أن الفن لن يعيش دون مادة خام تأتيه من
ذلك الهامشي».

فيكتور شكولوفسكي

Viktor Shklovsky

في القرن التاسع عشر، أو على الأقل قبل ظهور
كتاب رانك (التاريخ العلمي)، كان الأدب والتاريخ
يعدان فرعي شجرة معرفة واحدة «تسمى لتفسير تجارب
الحياة بغرض إرشاد الإنسان والسمو به»، ثم تلى ذلك
فصل بينهما أدى إلى ظهور مجالي الدراسات التاريخية
والدراسات الأدبية، مجالين منفصلين، كما نعرفهما

* Historiographic Metafiction: The Pastime of Past Time

هو الفصل السابع من كتاب: A poetics of postmodernism

من تأليف: Linda Hutcheon Routledge, London, 1988.

قام بالترجمة شكرى مجاهد.

اليوم، ولو أن الرواية الواقعية وتاريخية رانك تشتركان في
الاعتقاد بإمكانية الكتابة الحقيقية عن الواقع الملموس.
ويواجه حالياً هذا الفصل بين ما هو تاريخي وما هو أدبي
تحدياً كبيراً من قبل فن ونظرية ما بعد الحداثة، وتتجه
القراءات النقدية الحديثة للتاريخ والرواية إلى التركيز على
أوجه التشابه لا الاختلاف بين هذين الشكلين من
الكتابة. فقد لوحظ أن كليهما يعتمد قوته من التشابه
مع الواقع وليس من أي حقيقة موضوعية. وكذلك،
فإنهما يعدان بناءين لغويين استقرت لهما أشكالهما
السردية، ولا يمتلك أيهما اليقين الكامل من ناحية اللغة
أو البناء، كما أنهما يدوان متساويين في مسألة التناص؛

بين تمثيلها الذاتي الشكلي وسياقها التاريخي، وبهذا تثار إشكالية حول إمكانية المعرفة التاريخية نفسها، إذ لا توجد فرصة توافق، أو جدلية، بينهما بل تناقض غير محسوم. إن تاريخ مناقشة العلاقة بين الفن والتاريخ مرتبط بكل شعرة ما بعد الحداثة؛ فالفصل بينهما تقليدي. يقول أرسطو إن المؤرخ لا يستطيع أن يخرج عن رواية الأحداث الفعلية من تفاصيل الماضي، أما الأدب فله أن يروى كل ما يمكن أو يحتمل أن يحدث، وبذلك فمجاله أرحب في التعامل مع العموميات. ولأن الأديب غير مقيد بالتتابع الخطي للكتابة التاريخية، فإن حكيته قد تتبع وحدات مختلفة. وليس معنى ذلك أن الأحداث والشخصيات التاريخية لا يمكن أن تظهر في التراجمها «فلا مانع من تصنيف بعض الأحداث التي وقعت فعلاً ضمن الأحداث محتملة أو ممكنة الحدوث». وبرغم أن شروط الاحتمال والإمكان لا تقيد الكتابة التاريخية، فقد لوحظ أن مؤرخين كثيرين لجأوا إلى أساليب التمثيل القصصي كي يخلقوا صوراً مثيرة للخيال من العوالم الحقيقية التي يكتبون عن تاريخها. وقد فعلت رواية ما بعد الحداثة الشيء نفسه وعكسه؛ إذ إن إحدى مهام كاتب ما بعد الحداثة تمثّل في مواجهته تناقضات التمثيل التاريخي/القصصي، والخاص/العام، والماضي/الحاضر. وهذه المواجهة نفسها تنطوي على تناقض، لأنها ترفض أن تبني أو تستبعد أيّاً من طرفي هذه الثنائية، برغم أنها على أتم استعداد للإفادة منهما.

كان التاريخ والقص دائماً نوعين منفصلين، ففي مراحل كثيرة ضم كل منهما داخل حدوده المرنة أشكالاً أخرى من الكتابة مثل قصص الرحلات، وصوراً كثيرة مما نسميه الآن «سوسولوجيا» أي علم الاجتماع. وليس غريباً أن تداخلت بعض اهتمامات النوعين وتأثر كل بالآخر. ففي القرن الثامن عشر تركزت بؤرة التداخل بين هذين النوعين في علاقة الأخلاق (لا الحقائق)، بالحقيقة في السرد «ولم تدخل فكرة «الحقيقة» التاريخية دائرة هذا الجدل إلا مع صدور

أي استخدام نصوص سابقة في النسيج النصي المعقد لكل منهما. وبلاحظ أن هذه النقاط هي التعاليم الضمنية لرواية الرواية التاريخية. وبدعونا هذا النوع من الرواية، كما تدعونا نظريات التاريخ والقص الحديثة، إلى الانتباه إلى أن التاريخ والرواية نفسيهما مصطلحان تاريخيان، وأن تعريفاتهما وعلاقة كل منهما بالآخر مرهونة ببعد تاريخي متغير، إذ تختلف باختلاف الفترات الزمنية.

أوضحت «باربرا فولى Barbara Foley» أن الكتابة التاريخية وكتابة الرواية التاريخية قد تأثرت كل منهما بالأخرى في القرن الماضي. ففضل سكوت Scott على ماكولي Macaulay واضح، وكذلك فضل كارلايل Caryle على ديكنز Dickens في رواية (قصة مدينتين A Tale of Two Cities). إن التشكيك أو الارتباك في كتابة التاريخ التي تجدها اليوم في أعمال هايدن وايت، ودومنيك لاكايه تراها في التحدي المتأصل للتاريخ في روايات مثل (العار Shame)، و(الحريق العام The Public Burning)، و(البقرة A Maggot)؛ فهذه الكتابات التاريخية تشترك مع الروايات المذكورة في موقف جديد يتسم بإعادة النظر في الاستخدام المشترك لتقاليد السرد والإشارة ومدى تدخل الذاتية فيها، وهويتها من حيث هي نصوص، بل ما تتضمنه من إيديولوجيا. لقد اهتزت ثقتنا، في الوقت الحاضر، في نظرية المعرفة الوضعية والتجريبية في مجالَي الرواية والكتابة التاريخية، وإن لم يصل هذا الاهتزاز إلى حد الانهيار الكامل. وربما يفسر ذلك مسألة الارتباك التي أشرنا إليها، إذ لم تصل إلى رفض قاطع، وربما كان هذا يفسر التناقضات المميزة لخطاب ما بعد الحداثة.

إن ما بعد الحداثة عملية ثقافية متناقضة، إذ إنها غارقة إلى الأذنين فيما تسعى إلى تفنيده؛ فهي تستخدم الأبنية والقيم التي تهاجمها وتعمل على دحضها. وعلى سبيل المثال، فإن رواية الرواية التاريخية تبقى على الفصل

نبذت الفكرة في البداية لأنها أرادت أن يعرف الناس «الحقيقة»، وأقر لها كروسو بأن «مهنة الأديب هي الكتب لا الحقيقة». ثم قالت في نفسها :

«إن لم أستطع أن أكون أديبة تقسم على صدق حكايتها، فما قيمة هذه الحكاية؟ وما سيميزها عن حلم أثنى في فراش دافى، ولير في شيشتره (ص ٤٠) .

وتقص سوزان على فو حكايتها (وقد أضاف فو «دى» إلى اسمه بعد ذلك ليكون ديفو وهكذا تضعيح سخيرة كوتزه)، «نلاحظ أن كلمة فو وحدها معناها «عدو»، فلا نجد منه إلا استجابة القصص، مما أثار غضبها:

«نقول إنه كان أفضل لكروسو أن يستنقذ أدوات تجارة إلى جانب البندقية والبارود والرصاص حتى يصنع لنفسه قارباً. ورغم أنى لا أسعى لتصيّد الأخطاء، أحب أن تعرف أننا عشنا على جزيرة تعصف بها الرياح فلم تكن عليها شجرة إلا وقد انثنت وانحنت» (ص ٥٥).

ويدفعها الإحباط إلى كتابة حكايتها بنفسها بعنوان «الناجية من الغرق»: تسجيل حقيقى لما وقع فى عام كامل قضته على جزيرة نائية، وسط أحوال غريبة كثيرة لم ترو من قبل (ص ٦٧)، ولكنها تكتشف أن مشكلات كتابة التاريخ لا تختلف عن مشكلات كتابة القصص، فتسأل نفسها:

هل ما لدى من أحداث غريبة يكفى لكتابة قصة؟ متى سأضطر إلى اختلاق أحداث جديدة أكثر غرابة: مثل استنقاذ الأدوات والبنادق من سفينة كروسو، أو صنع القارب، أو قدوم آكلى لحوم البشر...؟ (ص ٦٧)، وكان قرارها الأخير: إننا نقبل من الحياة ما لا نقبله من التاريخ؟ أى الكذب والتلفيق.

القوانين البرلمانية التى تحدد تعريف القذف. وليس من قبيل الصدفة أن أصر كتاب الرواية فى بدايات نشأتها على ادعاء أن قصصهم ليست مؤلفة بل حقيقية. ولقد كان ذلك أمناً من الناحيتين القانونية والأخلاقية. فقد ادعت أعمال دانيال ديفو عند ظهورها أنها قامت على وقائع حقيقية، ولقد صدق بعض القراء ذلك، ولكن معظم قراء اليوم (وكثيرين من الماضى) لديهم وعى بجانب الابتداع وبالأساس الواقعى لهذه الأعمال، ويتمتع قراء رواية الرواية التاريخية المعاصرة بهذا الوعى المزروع.

ونتناول رواية مايكل كوتزه (فو Foe) مسألة العلاقة بين كتابة «القصة» و «التاريخ» من جانب، و«الحقيقة» وما كان يقوم به ديفو من استبعاد (لبعض الأحداث أو الشخصيات) من جانب آخر. وثمة رابطة هنا ببعض فروض التاريخ المعروفة:

«كل تاريخ يدور حول كينونة عاشت لفترة زمنية معقولة. ويسمى المؤرخ إلى تدوين ما حدث منها تدويناً يميزه عن مؤلف القصص المختلفة أو الروائية».

تشير رواية (فو Foe) إلى أن القصصيين يمثلون القدرة على أن يسكتوا ويستثنوا ويستبعدوا ما يشاؤون من أحداث وشخصيات الماضى، وكذلك تلمح هذه الرواية إلى أن المؤرخين يفعلون ذلك، إذ أين النساء فى كتب تاريخ القرن الثامن عشر؟ وكما رأينا ينفى كوتزه جداراً أن مصدر ديفو فى تأليف (روبنسون كروسو) كان رجلاً حقيقياً ألقاه البحر على الجزيرة وهو المعروف بـ «الجزائري سيلكر» أو كان هذا المصدر من أى تاريخ رحلات أخرى، بل إنه أخذ أصل حكايته عن امرأة، أخفى عن الناس خبرها، واسمها «سوزان بارتز»، وكان البحر قد ألقى بها على جزيرة كروسو (مكتوبة هكذا Crusoe وليس Grusoe) ونصحها كروسو أن تحكى قصتها لأديب يكتبها ويضيف لها لحة من فنه. ولقد

وكما رأينا، هناك تقليد قديم يرجع إلى أن أرسطو يفصل بين القصص والتاريخ، يضع القصص في المنزل الأعلى، ويصف كتابة التاريخ بأنها محدودة بالوقت والخاص. إن المقولات الرومانسية والحدائية عن استقلالية وترفع الفن على الواقع قد أدت إلى تهيمش الأدب على حد قول جين تومبكينز Jean Tompkins. وتدفع النماذج المغالية من رواية الرواية التاريخية بالأدب إلى المزيد من هذا التهيمش (منها الرواية الفرنسية الجديدة - الجديدة New New Novel، والرواية الفوقية الأمريكية - Surfiction). ويحاول الإنتاج الروائي لرواية الرواية التاريخية أن يخلص الأدب من هذا التهيمش، في معارضة واضحة لما أسميه «أعمال المرحلة الأخيرة من رواية الرواية الحدائية المغالية»، وذلك بمواجهة التاريخ، وتشمل المواجهة الشكل والموضوعات.

على سبيل المثال، فإن رواية كريستا وولف Christa Wolf (لا مكان على الأرض No place on Earth) تدور حول لقاء خيالي بين الكاتب المسرحي هينريتش فون كلايست Heinrich Von Kleist والشاعرة كارولين فون جوندبرود Karoline Von Günderrode :

«إن ادعاء أنهما تقابلا: أسطورة تناسبنا. أما مدينة «وينكل»، على نهر الراين، فلقد رأيناها بأعيننا».

والضمير (نا) الذي يستخدمه الصوت الراوي، في الحاضر، يشير إلى البناء التاريخي الجديد الذي تقدمه رواية الرواية على مستوى الشكل. ويتقابل الفن مع الحياة على مستوى الموضوع كذلك، لأن هذه «تيمة» أو موضوع الرواية؛ إذ يحاول كلايست في الرواية أن يزيل الحواجز بين الخيالات الأدبية وواقع الحياة (ص ١٢، ١٩٨٢)، متحدياً فصل زملائه من الشعراء عن الواقع العملي :

«ربما ليس بين الحاضرين هنا من هو أكثر منى ارتباطاً بالعالم الخارجي» (ص ٨٢).

إن هذا الربط بين القصص المؤلفة والكاذبة (بما في ذلك التاريخ) قد استحوذ على اهتمام أعمال أخرى من روايات الرواية التاريخية، منها: (الكلمات الأخيرة الشهيرة Famous Last Words)، و (السيقان Legs)، و (ووتر لاند Water Land)، و (العار Shame). ففي رواية (العار)، يتناول راوي سلمان رشدي - تناولاً مفتوحاً - الاعتراضات الممكنة على موقفه الذي يقع بين المنتمى والغريب، وذلك عندما يكتب عن أحداث باكستان وهو في إنجلترا وباللغة الإنجليزية :

«أيها الغريب العابر، ليس من حقك الخوض في هذا الموضوع ... أعرف أنه لم يمتقلني أحد أبداً (كما فعلوا بالصديق الذي كتب عنه مؤخراً) ولا يحتمل أن يفعلوا ذلك. أيها المتعدي، القرصان، نرفض حججك. فنحن نعرفك بلفتك الأجنبية التي تلفها حولك كالعلم. نتحدث عنا بلسان كلسان الأفقي، ما عندك لتقوله غير الكذب! وما ردى سوى المزيد من الأسئلة: هل يعد التاريخ ملكاً لصانعه دون غيرهم؟ وفي أى محكمة تخسم ادعاءات هذه الملكية؟ ومن هم المفوضون برسم خطوط حدودها؟» (ص ٢٨، ١٩٨٣).

ويتحول اهتمام القرن الثامن عشر بمسألة الكذب والزيغ إلى اهتمام ما بعد الحداثة بتعدد ونشر الحقيقة أو الحقائق؛ فهي نسبة ترتبط بخصوصية المكان والثقافة. مع ذلك، فالمعضلة لا تزال قائمة. ففي (العار) نعرف أن قيام دولة باكستان أوجب إعادة كتابة تاريخ الهند بعد استبعاد ما يخص باكستان، ولكن من تولى ذلك؟ لقد تولى ذلك المهاجرون فأعادوا كتابة التاريخ باللغتين الأردية والإنجليزية، أى اللغات المستوردة. يقول الراوي إنه مضطر - بحكم التاريخ - إلى أن يكتب بالإنجليزية وهو بذلك مضطر إلى تعديل المكتوب دائماً (ص ٣٨).

الأدبي الشكلي؛ إذ يقول «ريتشاردز» إن الأدب يتكون من «جمل ملفقة» (١٩٢٤). ويرى نورثروب فراي Northrop Frye أن الفن افتراضي وليس حقيقياً (١٩٥٧)، أي أنه تكوينات لغوية تحاكي قضايا الواقع، ولا يختلف البنيويون عن سير «فيليب سيدني» Sir Philip Sidney (١٥٥٤ - ١٥٨٦) في قولهم إن :

«الأدب ليس خطاباً زائفاً، سواء كان ذلك محتملاً أو مؤكداً، بل هو على وجه الدقة خطاب لا يمكن أن يخضع لاختبار الصدق؛ فليس هو بصادق أو زائف. وإن من العيب طرح هذا الأمر، فاسمه يدل على مكانه فهو: ابن الخيال».

وتشير رواية الرواية التاريخية إلى أن «الصدق»، و«الزيف» لا يصلحان مصطلحين لمناقشة الرواية لأسباب غير المذكورة سابقاً. فروايات ما بعد الحداثة مثل: (بيغافلوير Flaubert's Parrot) و«الكلمات الأخيرة الشهيرة» (اليرقة) تؤكد صراحة أن الحقيقة ليست واحدة، ولا يصح الاقتصار على صيغة المفرد منها، فهناك حقائق كثيرة. وكذلك، لا يكاد يوجد زيف مطلق، إذ كل زيف هو حقائق أناس آخرين؛ فالرواية والتاريخ نوعان من القص لكل منهما إطار يميزه، وهى أطر تخلقها رواية الرواية التاريخية ثم تتخطاها لتشف على نقاط تماس الحدود بين القصص والتاريخ. ومعضلات ما بعد الحداثة هنا معقدة؛ فالتفاعل بين عناصر التاريخ ورواية الرواية يبرز رفض ادعاءات التمثيل «الصادق» والنسخة المقلدة سواء بسواء. كما سيحوم الشك حول معنى الأصالة الفنية ذاته، وحول اليقين المفترض في المرجعية التاريخية.

وترى رواية ما بعد الحداثة أن الإقدام على إعادة كتابة أو إعادة تقديم الماضى فى شكل رواية، أو تاريخ، معناه أننا نفسح الطريق للحاضر ليدخل فى الماضى، وليمنعه من أن يبدو نهائياً مطلق الصدق، أو مقدراً لغرض معين. ونجد ذلك فى روايات مثل رواية

ومع ذلك، فإنه يسمى لكتابة عمل تاريخي رومانسى عن روبرت جيسكارد دوق نورماندى. وتتقابل عناصر رواية الرواية مع العناصر التاريخية فى النصوص المدمجة فى نص الرواية، إذ تستخدمها وولف لتخلق السياق التاريخي والثقافي لهذا اللقاء القصصى. وهذه النصوص مأخوذة من خطابات جونديبرود الشخصية، وكذلك من أعمال رومانسية كلاسية مثل (هايرون Hyeron perion) لـ «هولدرلين Holderlin» و«توركاتو ناسو Torquato Tasso» لـ «جوته Goethe» و«جيديتشى Gedichte» لـ «برنتانو Brentano»، ونشرت كل هذه النصوص فى موضوع الصراع بين الفن والحياة. وتذكرنا هذه الرواية بما قاله رولان بارت Roland Barthes عام ١٩٦٧ عن أن القرن الثامن عشر قد شهد ميلاد الرواية الواقعية والتاريخ السردى. وهذان النوعان يشتركان فى الرغبة فى انتقاء وبناء عالم روائى محكم مكثف بذاته يمثل، وفى الوقت نفسه منفصل عن التجربة الإنسانية المتغيرة والعملية التاريخية. ويشترك التاريخ والرواية اليوم فى ضرورة تحدى هذه الفروض نفسها.

- ٢ -

لا ترتبط حقيقة الفن بالواقع الخارجى، فالفن يخلق واقعه الخاص. إن الرقى الدائم للجمال فى إطار هذا الواقع يستمد من حقيقة وكمال الجمال نفسه؛ أما التاريخ فغير ذلك، فهو بحث تجريبي عن الحقائق الخارجية فيبقى أفضلها، وأكملها، وأعمقها، وأكثرها توافقاً مع الواقع الخارجى المطلق الخاص بأحداث الماضى.

ديفيد هاكيت فيشر

David Hackett Fischer

ولا تخلو الكلمات السابقة من نغمة ساخرة؛ لأن «فيشر» يصف ما يعتبره مفهوماً تقليدياً للمؤرخين عن علاقة الفن بالتاريخ. ولكن هذا الوصف لا يختلف كثيراً عن الفروض الأساسية لأنواع كثيرة من النقد

(L.C) للكاتبة سوزان داتش Susan Daitch وهى ذات طبعتين من البناء التاريخي، كلتاهما مقدمة بالوعي الذاتي الذى تتميز به رواية الرواية، كما تجده - أى إعادة تقديم الماضى - فى أجزاء من يوميات بطة روائية اسمها لوسيين كروزير Luciene Crozier ، وهى امرأة كانت متورطة فى ثورة ١٨٤٨ فى فرنسا ولكن تم تهمةاها بوصفها شاهدة على هذه الثورة التاريخية. وقد تم تحقيق وترجمة هذه اليوميات مرتين، مرة على يد وبلا رينفيلد Willa Rehnfeld والأخرى على يد مساعدتها بعد وفاتها. ولقد حاز التاريخ النسائي المهجور اهتماماً فى الفترة الحالية، وبلغ منعطفاً جديداً فى حالة هذه اليوميات، إذ تختلف الترجمات عندما تصلان إلى نهاية اليوميات اختلافاً يشير الشك فى أمر الترجمة والبحث برمته. ففى نسخة وبلا - وهى تتسم بالتقليدية - نقرأ أن لوسيين تموت من الإجهاد فى الجزائر Algeria وقد هجرها حبيبها الثورى. أما فى نسخة مساعدتها، وتتسم بالبعد عن التقليدية والتحفظ، تتوقف لوسيين عن الكتابة وهى على وشك أن تمتثل بسبب نشاطاتها الثورية؛ (يذكر أن هذه المساعدة محاربة قديمة من باركلى، كانت الشرطة تبحث عنها عام ١٩٦٨ لقيامها بأعمال تفجير إرهابية).

وتشير نماذج أخرى من رواية الرواية إلى معانى وأهداف أخرى من وراء إعادة كتابة التاريخ فمثلاً، يستهل آيان واتسون Ian Watson روايته (رحلة تشيكوف Checkov's Journey) استهلال الرواية التاريخية، والرواية عن رحلة قام بها أنطون تشيكوف عبر سيبيريا ١٨٩٠ ليزور مستعمرة للمعتقلين. ولكن الفصل الثانى يقيم توتراً بين هذا وإطار ينتسب إلى عام (١٩٩٠) وهو معزل للفنانين الروسين فى الريف يلتقى فيه مخرج وكاتب سيناريو وممثل يشبه تشيكوف، وذلك للإعداد لفيلم عن تلك الرحلة التاريخية التى تمت عام ١٨٩٠. وكانت الخطة تعتمد على تنويم الممثل مغناطيسياً

وتسجيل تقمصه لشخصية تشيكوف وماضيه، لم يعتمد السيناريو على شرائط التسجيل. ولكنهم يواجهون مشكلة خطيرة؛ فالممثل يبدأ فى تغيير التواريخ المؤكدة المعروفة عن الأحداث التاريخية، فيغير تاريخ حدوث انفجار تونجوسكا من عام ١٨٨٨ إلى عام ١٩٠٨. وتقول الرواية إنه مع هذه النقطة «يفرق مشروع الفيلم فى متاهة وفوضى انعدام التاريخ» (ص ٥٦، ١٩٨٣). وفجأة تدخل حكاية أخرى، إذ نجد سفينة فضاء فى المستقبل على وشك الإقلاع إلى الخلف نحو الماضى (فى هذا الوقت، وفى داخل المعزل، يعزل الضباب فريق الكتابة فى عالم منعدم الزمن وتلف الدوائر الهاتفية على بعضها البعض وتقطع كل صلة بالعالم الخارجى). ويدرك قائد سفينة الفضاء أنه يمر بتجربة إعادة كتابة للتاريخ ويتراجع انفجار ١٩٠٨ ويصبح انفجار ١٨٨٨، ويمثل الانان بدورهما انفجارين نوويين يفترض حدوثهما فى تاريخ نال. ويجد القارئ نفسه رهين دائرة زمنية، يتعذر فيها أى شعور بالتاريخ أو الواقع (وتتوفر بالمعزل كتب جديدة عبارة عن إعادة كتابة لأعمال أدبية ليست تاريخية معروفة، منها: «بستان التفاح» (بدلاً من الكرز)، «العم إيشان» (بدلاً من فانيا)، «بنات العمومة الثلاث» (بدلاً من الأخوات الثلاث)، و«أوزة الجليد» (بدلاً من نورس البحر). ولا يسلم التاريخ من التغيير بل يمتد إلى جان دارك Joan of Arch، وتروتسكى Trotsky وآخرين، فى ملحمة مراجعة للتاريخ الروسى وكل كتاباتنا عن الماضى المتعمدة والعرضية). هذا عالم من الاحتمالات، غاب فيه اليقين. ويزداد هذا العالم تعقيداً عندما نطالع الموسوعة الروسية ونجد أنها تؤكد القصة المختلفة التى جاءت على لسان الممثل عن رحلة تونجوسكا. ويقرر الفريق أن الفيلم الذى سيسمونه (رحلة تشيكوف)، مثل الرواية، لن يكون تجريبياً كما أرادوا له بل سيكون من نوع «Cinema Verite» أو «سينما الحقيقة»، برغم علم القارئ أن التنويم المغناطيسى هو الذى تسبب فى العبث بالزمن مما أحدث ارتباكاً زمنياً جعل (بستان

الكرز) «بستاناً للتفاح» ومسح (نورس البحر) إلى «أوزة تلج» .

وكما يقول واحد من فريق الكتابة:

«يمكن تغيير أحداث الماضي وإعادة كتابة التاريخ، فقد اكتشفنا أن هذا ينطبق على العالم الحقيقي، وربما كان التاريخ الحقيقي للعالم في حالة تغير دائم. ولماذا؟ لأن التاريخ رواية. إنه حلم في عقل الإنسانية في سعي دائم... نحو ماذا؟ نحو الكمال» (ص ١٧٤ ١٩٨٣).

ويقدم النص السياق الساخر الذي يجب أن نقرأ لجملة الأخيرة من الفقرة السابقة في ضوءه. ويتلو ذلك الإشارة إلى أوشويزر Auschwitz، ويذكرنا صدى جويس Joyce المسموع في هذه الفقرة بأن التاريخ عنده ليس حلماً بل كابوساً يحاول البشر أن يفيقوا منه.

إن إبراز إشكالية طبيعة المعرفة التاريخية في روايات كالتى ذكرناها، يشير إلى ضرورة، وكذلك خطورة، الفصل بين الرواية والتاريخ بوصفهما نوعين من أنواع القصة. وإن تناول هذه الإشكالية كان محط اهتمام نظرية الأدب المعاصرة، وفلسفة التاريخ، بدءاً من هايدن وايت Hayden White حتى بول فين Paul Veyne. وعندما يسمى فين التاريخ «رواية حقيقية» (ص ١٠، ١٩٧١)، فإنه بذلك يحدد التقاليد المشتركة بين هذين النوعين من الكتابة، وهذه التقاليد هي: الانتخاب Selection، والتنظيم organization، والعرض diegesis والطرفة anecdote، والإيقاع الزمني temporal pacing، ووضع خط روائي عام emplotment، (ص ١٤، ١٥، ٢٢، ٢٩، ٤٦-٤٨). ولا معنى ذلك أن التاريخ والرواية في مستوى واحد من الخطاب، فهما مختلفان برغم اشتراكهما في السياق الإيديولوجي والثقافي والاجتماعي وكذلك في التقنيات الفنية الشكلية؛ فالروايات (باستثناء بعض نتاج

الرواية الفوقية المغالية) تأخذ من التاريخ السياسي والاجتماعي بدرجات متفاوتة. وكذلك يتسم التاريخ بالترتيب والتناغم والفرضية، مثل أى عمل روائي. كذلك، فإن موقف «البين بين» يشمل الرواية والتاريخ معاً. ويرى هايدن وايت أن المؤرخين يعتبرون موضوعاتهم خامات تصلح للتقديم الروائي، وهذا ينطبق تماماً على الروائيين، ويحقق المؤرخون والروائيون ذلك عن طريق الأبنية واللغة التى يستخدمونها فى هذه الموضوعات. يقول جاك إهرمان Jacques Ehreman فى معادله الغريبة!

«ليس للأدب والتاريخ وجود فى أو من ذاتيهما بل نحن الذين نوجدهما بوصفهما أهدافاً تتناولها عقولنا».

وهذه تعاليم نصوص مثل رواية (مرحباً فى الوقت العصيب Welcome to Hard Time) للروائي دكتورو Doctorow، وهى رواية عن محاولة لكتابة تاريخ تبين أن التاريخ نشاط إشكالي؛ فهل عندما نكتب ماضينا، نخلق مستقبلنا؟ وهل عودة الرجل الشرير من «بودى» عودة للحياة فى الماضى أم إعادة لكتابة الماضى؟

وتربك ما بعد الحداثة، عن عمد، الفكرة القائلة بأن مشكلة التاريخ تتمثل فى التحقق من الصدق ومشكلة الرواية هى الصدق. يقول «دكتورو»:

«إن هذين الشكلين من السرد يمثلان نظامين للدلالة فى ثقافتنا. فهما نمطان من «وسائط تقديم العالم بهدف إبراز المعنى».

وتظهر طبيعة هذا المعنى فى روايات الرواية مثل (الحريق العام The Public Burning) للروائي كووفر Coover. وتخضع طبيعة هذا المعنى لبناء وتنظيم الكاتب وضرورة خلق القارئ للمعنى. وتقول هذه الرواية: إن «التاريخ نفسه يعتمد على تقاليد السرد واللغة والإيديولوجيا وذلك ليقدم عرضاً لما حدث بالفعل». إن التاريخ والأدب

الإيديولوجية التي ينتمى إليها. مع ذلك، فإن هذا النتاج السردى، على الأقل فى حالة رواية الرواية التاريخية، لا يتبنى أساليب التمثيل نفسها أو يتبع أنماط الإدراك ذاتها. مع ذلك فهناك (أو كان هناك) أكثر من عمل يمزج الرواية بالتاريخ فى محاولة لإبراز الترادف (بين القصة والتاريخ).

- ٣ -

«لم يعد للعارض بين الرواية والحقيقة جدوى، لفى أى نظام تفاضلى لا يهم إلا تأكيد المساحة القائمة بين طرفى عملية التفاضل».

بول دى مان

Paul de Man

قد يصح ذلك لكن رواية الرواية التاريخية ترى جدوى فى استمرار هذا التعارض، ولو كان تعارضاً مشكلاً فإن هذه الروايات تضع خطأً بين الرواية والتاريخ ثم تطمس هذا الخط.

وهذا الإيهام النوعى يلزم الأدب منذ الملحمة الكلاسيكية والإنجيل. ولكن التأكيد الواضح على وجود الحدود، وفى الوقت نفسه تخطيها، لم يرتبط ارتباطاً أكبر بما بعد الحداثة.

يشير أمبرتو إيكو إلى وجود طرق ثلاث لسرد الماضى: الرومانس Romance، أى الحكاية الخيالية وحكاية المغامرات العنيفة Swashbuckling tale والرواية التاريخية، ويقول إنه اختار الرواية التاريخية عندما كتب (اسم الوردة The Name of the Rose). ويرى إيكو أن الروايات التاريخية «لا تقتصر على تحديد الأسباب الماضية للأحداث بل تنتبع العملية التي مرت بها هذه الأسباب حتى بدأت ببطء فى إحداث آثارها» (ص ٧٦). وهذا يفسر لماذا جعل شخصيات المصور الوسطى فى روايته

نظامان إشاريان، وهما تركيبتان إيديولوجيتان تظلل إيديولوجيتهما ما يدوان عليه من استقلال ذاتى. إن سمة تجاوز التاريخ التي يتميز بها نتاج رواية الرواية هي التي وراء فكرة «دكتورو» بأن:

«التاريخ نوع من الرواية نعيش فيه ونتمنى تحمل البقاء فيه، والرواية نوع من التاريخ التأملى.. وتعتبر المعلومات التي ستدخل فى كتابتها أعظم وأكثر تنوعاً من حيث المصادر مما فى يد المؤرخ».

ويقول فريدريك جيمسون Frederic Jameson إن التمثيل التاريخي يعانى أزمة الرواية المستوية ذاتها للأسباب نفسها:

«وإن أذكرى «حل» لهذه الأزمة ليس هجر التاريخ هجراً كاملاً على أنه هدف مستحيل ونمط إيديولوجى بل - وذلك حسب جماليات الحداثة نفسها - يمثّل هذا الحل فى إعادة تنظيم أساليبه التقليدية على مستوى مختلف. ويبدو اقتراح ألتوسير Althusser أفضل الاقتراحات فى هذا الموضوع؛ إذ أصبح السرد القديم أو التاريخ «الواقعى» يمثل إشكالية، وعلى المؤرخ أن يعيد صياغة عمله، إذ لم تعد وظيفته إنتاج تمثيل حى للتاريخ «كما وقع بالفعل» بل تقديم مفهوم للتاريخ».

لو كان الأمر بيدى، لوضعت كلمة «ما بعد الحداثة» بدلاً من «الحداثة» لأنها أنسب، ولو أن جيمسون لن يقبل ذلك أبداً. فقد فعلت رواية الرواية التاريخية بعد الحداثة ما يدعو إليه جيمسون هنا، ولو أن بها إبرازاً لإشكالية التاريخ وليس مجرد تقديم مفهوم للتاريخ (والرواية). وهذان النوعان من الكتابة أبنية نصية ونتاج سردى غير أصيل، لأنه يعتمد على نصوص سابقة فضلاً عن أنه يحمل، بلا شك، عناصر

(دكتور كوبرنيكوس Doctor Copernicus) تتحدث وكأنه « ويتجنشتاين Wittgenstein » مثلاً. وأضيف أنا أن هذه الحيلة تشير إلى طريقة رابعة في سرد الماضي وهي ليست الرواية التاريخية بل رواية الرواية التاريخية التي تتميز بوعي مكثف خصوصاً بشأن أسلوب تنفيذ ذلك (أي سرد الماضي).

ما الفرق بين رواية ما بعد الحداثة والرواية التاريخية التي نعرفها من القرن التاسع عشر (ولا تزال أشكال منها قائمة حتى اليوم - انظر فليشمان 1971 Fleishman)؛ يصعب التعميم بخصوص الرواية التاريخية، وهي شكل معقد، إذ يقول المنظرون إن التاريخ - في مظهره المتنوع - يلعب عدداً من الأدوار شديدة الاختلاف على مستويات مختلفة من العمومية. وليس ثمة اتفاق حول الماضي التاريخي، هل يتم تقديمه دائماً على أنه فردى خاص مرّ وانقضى (أي يختلف عن الحاضر)، أم يقدم هذا الماضي بوصفه نمطياً، أي الحاضر، أو على الأقل يشترك مع الحاضر في قيمه من خلال الزمن؟ وبرغم إقراي بصموبة تعريف الرواية التاريخية مثل معظم الأشكال الأدبية، فإنني أعرف الرواية التاريخية بأنها تلك التي تتخذ التاريخ نموذجاً لها إلى حد أن باعثها ومحررها يتمثلان في فكرة أن التاريخ قوة صائغة (في الرواية وقدر الإنسان). ولقد قدم «جورج لوكاتش George Lukács» تعريفاً أكثر تفصيلاً وذا أثر واسع يبدو كأنه بات يشبه القدر؛ على كل نقاد الأدب أن يتعرضوا له، ولن أتخلف عنهم في ذلك.

يرى «لوكاتش» أن بوسع الرواية التاريخية تصوير العملية التاريخية بتقديم عالم مصغر يركز ويجمع، لذلك ينسى أن يكون البطل نمطاً أي نسيجاً من التعميم والتفصيل أو من «كل المحددات الإنسانية والاجتماعية الأساسية». ويتضح من هذا التعريف أن أبطال روايات الرواية التاريخية ليسوا أنماطاً مثالية على الإطلاق بل هم من لم يقع عليهم التركيز والاهتمام وكانوا مهمشين

في التاريخ الروائي مثل شخصيات The Coal house walkers في رواية (موسيقى راجتايم Ragtime)، وعائلة سليم سيناي Salcem Saina في رواية (أطفال منتصف الليل Midnight's Children)، وعائلة فيفرز Fevers في رواية (ليال في السيرك Nights at the Circus)، وحتى الشخصيات التاريخية التي تأخذ شكلاً مختلفاً، أكثر تفصيلاً، بعيداً عن بؤرة الاهتمام، مثل دكتور كوبرنيكوس في الرواية التي تحمل اسمه، وهوديني Hou-dini في رواية (موسيقى راجتايم) وريتشارد نيكسون Richard Nixon في رواية (الحريق العام). تنبئ رواية الرواية التاريخية إيديولوجية ما بعد الحداثة؛ إذ تؤمن بالتعددية مع إدراك الاختلاف.

وليس للنمط هنا حضور إلا في موضع السخرية، وبهذا يغيب الشعور بمومية الثقافة الإنسانية، فالبطل في رواية ما بعد الحداثة مثل (كتاب دانيال Daniel Book) للروائي دكتورو محدد تحديداً مباشراً متفرداً، يرتبط ارتباطاً مباشراً بثقافته وعائلته، وهذا الارتباط هو الذي بصوغ استجابته للتاريخ العام والشخصي. وبصور الشكل السردى حقيقة تقول إن «دانيال» ليس نمطاً من أي شيء مهما حاول أن يرى نفسه ممثلاً لليسار الجديد أو لقضية والديه.

ويرتبط مفهوم «لوكاتش» عن النمط باعتقاده أن الرواية التاريخية تتميز بعدم الاهتمام النسي باستخدام التفاصيل، حيث يرى أن هذه التفاصيل «مجرد وسيلة لتحقيق الأمانة التاريخية من أجل تأكيد الحتمية التاريخية لوقوع موقف حقيقي معين». لذلك، فإن دقة أو حتى حقيقة التفاصيل ليست موضع الاهتمام، وقد لا يوافق على ذلك كثيرون من قراء الرواية التاريخية كما فعل كتابها، مثل جون وليامز John Williams (ص 8 - 11، 1973). وترفض الرواية التاريخية في مرحلة ما بعد الحداثة هذه السمة المميزة التي يقدمها لوكاتش. ويسير هذا الرفض في طريقين مختلفين. أولاً، أن رواية الرواية التاريخية التأريخية تستغل مسألة الحقيقة والأكاذيب في التسجيل

وتمنع المرونة الذاتية لرواية الرواية التاريخية، لما بعد الحداثة، اللجوء إلى مثل هذه الموقف، وتبرز هذا المفصل البنائي على أنه مشكلة: كيف نعرف الماضي؟ ماذا (نستطيع أن) نعرف عنه الآن؟ فمثلاً بقلب «كولر» التاريخ المعروف عن أسرة روزنبرج رأساً على عقب في روايته (الحريق العام)، وهدفه من ذلك السخرية باسم النقد الاجتماعي. ولا أعتقد أنه يقصد مجرد تقديم صورة مشوهة لأحداث سياسية مأساوية بل ربما قصد ربط القارئ بعالم الأحداث السياسية الحقيقي، وذلك بلفت انتباهه إلى ضرورة إعادة النظر فيما يصل إليه من أحداث تاريخية. ويقف الاهتمام الصريح (والسياسي) الذي تبديه رواية الرواية التاريخية بقارئها وكيفية استقباله لها في مواجهة الفصل الذي يظهر من المقتطف التالي:

«إن المعيار المنطقي الذي يميز السرد التاريخي عن الرواية التاريخية هو أن التاريخ يثير سلوكاً اختصارياً عند الاستقبال؛ فمجال التاريخ يستلزم عقداً بين الكاتب والقارئ يمنع الطرفان بمقتضاه حقاً متساوياً في التحقيق. وليست الروايات التاريخية نوايخ - لا لغيب الحقيقة فيها - بل لأن العقد القائم بين الكاتب والقارئ ينكر على الأخير حق المساهمة في هذا المشروع المشترك».

إن تركيز رواية الرواية التاريخية على موقف واضح لها - من نص ومنتج وملتق وسياق اجتماعي وتاريخي - يعيد طرح نوع من المشروع المشترك (بمثل إشكالية كبيرة) وهو ما عرضنا له في الفصل الخامس من هذا الكتاب (٥).

وبينما اشتدت الخلافات والحوارات حول تعريف الرواية التاريخية في الستينيات، ظهرت صورة جديدة على خط المواجهة بين التاريخ والرواية، تمثلت في «الرواية غير المتخيلة» non-fictional novel، وهي تختلف

التاريخي؛ ففي روايات مثل (فو فو) (Foe) أو (الماء المشتعل Burning Water) أو (الكلمات الأخيرة الشهيرة Fa-mous Last Words) يتم تزييف بعض التفاصيل التاريخية المعروفة عن عمد لإلقاء الضوء على بعض المناطق في التسجيل التاريخي التي يحتمل أنها نتجت بسبب ضعف الذاكرة عند تدوينها على نحوها الحاضر، وكذلك وجود احتمالية الخطأ المتعمد أو الخطأ العفوي. ويكمن الاختلاف الثاني في طريقة استخدام رواية ما بعد الحداثة للتفاصيل أو البيانات التاريخية. فالرواية التاريخية (طبقاً للوكاتش) عادة ما تضم وتستوعب هذه البيانات لتعطي للعالم الروائي إحساساً بالحقيقة (أو جواً من التفصيل والتخصيص المكثف). وتضم رواية الرواية التاريخية هذه البيانات في سياقها ولكنها نادراً ما تستوعبها. بل إن عملية محاولة استيعابها تنال نصيباً مميزاً من الاهتمام؛ ففي رواية أونداتجي Ondatje (سمة في العائلة Running in the Family) رواية فيندلي (الحروب The wars) نجد الراوي يحاول أن يفهم معنى الحقائق التاريخية التي جمعها. ويتابع القراء عملية جمع المعلومات ومحاولات صياغة الحكاية، وتعترف رواية الرواية التاريخية بمعضلة «واقع» الماضي بل إمكانية الوصول إليه اليوم في صورة نصية (الاقتحام النصي Textualized accessibility).

والسمة الرئيسية الثالثة للرواية التاريخية، في رأي «لوكاتش»، هي أنها تعطي الشخصيات التاريخية أدواراً ثانوية. وواضح أن رواية ما بعد الحداثة لا تفعل ذلك، مثال ذلك: (دكتور كوبرنيكوس)، و(كبلر Kepler) و(سيقان Legs) وهي عن جاك دايمنند Jack Diamand، و(أنتيكون Antichon) وهي عن جيوردانو برونو Giorda-no Bruno. ففي كثير من الروايات التاريخية تستخدم هذه الشخصيات لتشير إلى صدق العالم الروائي بمجرد وجودها، في محاولة لتغطية مواضع الوصلات بين الرواية والتاريخ، بـ «خفة يد» على المستوى الشكلي والبنائي.

ففى (رحلة جون براون John Brown's Journey) يكسر ألبرت فرايد Albert Fried القواعد ويظهر اتجاهه نحو الاهتمام بالموضوع التاريخي، ولم تكن حركته عامة بل باحثة. فالكتاب «تسم بشعور المؤرخ عندما يبحث عن موضوع يمسك منه بموضوعه»، إذ نرى عنواناً فرعياً يقول: «ملاحظات وتأملات حول أمريكته وأمريكتي». وربما أثرت الرواية غير المؤلفة فى شكلها الصحفى على كتاب مثل توماس كينيالى Thomas Keneally الذى يكتب روايات تاريخية أغلبها عن الماضى القريب، ويشير الوعى بالذات الظاهر فى الكلمة التى تصدر رواية (Schindler's Ark) إلى معضلات عمل كينيالى:

«لقد حاولت أن أنجب كل خيال، لأن الخيال يخط من شأن التسجيل، حتى أميز بين الواقع والأساطير التى قد تنسج حول رجل فى مقام أوسكار. وأحياناً كنت أضطر إلى إعادة صياغة حوارات اشترك فيها أوسكار مع آخرين، والمدون منها ليس إلا طرفاً مختصراً».

ويشير كينيالى فى بداية الرواية إلى النقاط التى أعاد صياغتها (وهو يرفض أن يقول ألفها) وذلك باستخدام إشارة تدل عليه [المؤلف] مثل: «عند مشاهدة هذا المنظر الشئى الصغير نكون فى أمان»، أو باستخدام أشكال من الأفعال الشرطية. مع ذلك، فهناك تدرج من استخدام جمل نفيده الاحتمال أو الترجيح فى أول الأمر مثل (من الممكن أن...) و [هم] الآن وجهوا اهتمامهم على الأرجح) إلى الاستخدام التعميمى للزمن الماضى (التاريخي) واستخدام الصوت العارف الوحيد، وهذا التدرج يتم مع استمرار القصة وتقدمها. وليست هذه رواية رواية تاريخية، برغم أنها تبدو كذلك فى صفحاتها الأولى، ولا هى تمثل الصحافة الجديدة برغم التزامها بدعوى الحقيقة».

عن تناول الأحداث الحقيقية القريبة التى يقدمها السرد التاريخي كما فى (موت رئيس The Death of President Wil- liam Manchester، بل هى أقرب إلى السرد الوثائقي الذى يعتمد استخدام تقنيات الرواية استخداماً صريحاً دون ادعاء الموضوعية، ففى نتاج كل من هنتر س. نومبسون Hunter S. Thompson، وتوم وولف Tom Wolfe، ونورمان مالير Norman Mailer نجد المؤلف بعرض تجربته فى بناء العمل بوصفها الضمان الجديد للحقيقة. فالرواة يحاولون، أفراداً، أن يفهموا ويفرضوا شكلاً ونظاماً على ما يرونه حولهم. وهذه السمة - وهى إحدى سمات رواية الرواية بالإضافة إلى الانفتاح على كل الاحتمالات - تبرز صلة الرواية غير المؤلفة برواية الرواية التاريخية. مع ذلك، فثمة اختلافات كبيرة بينهما.

وليست مصادفة أن هذا الشكل من الصحافة الجديدة، كما سمي، كان ظاهرة أمريكية؛ إذ أثارت الحرب الفيتنامية شكوكاً حقيقية فى الحقائق الرسمية المتمثلة فى وسائل الإعلام والجهات العسكرية. وكذلك فقد سمحت إيدولوجية الستينيات بالتمرد على أشكال الخبرة الخمسة، [المؤلفة من خبرات جماعية مختلفة]، وكانت النتيجة نوعاً من صحافة الاحتمالات الشخصية، ذات أثر استعراضي، دافعها السيرة الذاتية. والاستثناء الشهير هو رواية ترومان كابوت Truman Capote (In Cold Blood) وهى إعادة كتابة حديثة للرواية الواقعية؛ ففرونها إنسانية عامة، وأسلوبها فى السرد يعتمد على الراوى العليم بكل شئ. أما الأعمال انشئتمثل فترة الستينيات تمثيلاً حقيقياً لوضوح مواجهتها للواقع الاجتماعى الحاضر. فمنها:

(The Electric Kool-Aid Acid Test), (On the Campaign Trail '72), (Of a Fire on the Moon) ويظهر أثر الخلط الجديد، بين الحقيقة والخيال، فى التاريخ الشعبي، إن لم يكن الأكاديمي، فى السنوات التالية:

وهو حقيقة تاريخية - من نقطة زمنية بعد وفاته، ويقصر الحكاية بكل معرفة الماضي التي ما كان له أن يعرفها لو كان مشاركاً حياً في الحدث.

وثمة روايات غير مؤلفة تقترب كثيراً من رواية الرواية التاريخية في الشكل والمضمون؛ فرواية نورمان مايلر Norman Mailer (جيوش الليل The Armies of the Night) لها عنوان فرعي يقول (التاريخ بوصفه رواية والرواية بوصفها تاريخاً) وفي كل من جزئي الكتاب توجد لحظة يخاطب فيها الراوي القارئ ويحدثه عن التقنيات والتقاليد التي يستخدمها الروائيون، والمؤرخون. ويبدو أن القرار النهائي أن التاريخ يخفق في تقديم التجربة والخبرة، لذلك يلزم تدخل «غرائز الروائي». مع ذلك، لا تضعف انعكاسية الذات بل تقوى ونشير مباشرة إلى مستوى الارتباط التاريخي ومرجعية النص. ومثل كثير من روايات ما بعد الحداثة، فإن الانفتاح على الاحتمالات وغيباب اليقين (وكذلك البناء الواعي الصريح للمعنى) لا «يشيران الشك في جديتها»، بل تبرز الجدية الجديدة لما بعد الحداثة التي تعترف بحدود وطاقات «الإبلاغ Reporting» أو الكتابة عن الماضي قريباً كان أو بعيداً.

٤ .

«للتاريخ ثلاثة أبعاد، فلبه طبيعة العلم والفن والفلسفة»

لويس جوتشالك

Louis Gottschalk

تشير روايات ما بعد الحداثة عدداً من القضايا الخاصة بتداخل التاريخ مع الرواية. وتستحق هذه القضايا دراسة مفصلة. وتدور هذه القضايا حول طبيعة الهوية identity والذاتية Subjectivity ومسألة الإشارة Reference والتمثيل Representation، والطبيعة التناسلية للماضي والتضمينات الإيديولوجية للكتابة عن التاريخ. وبرغم أننا

لم تقتصر الرواية غير المتخيلة التي نشرت في الستينيات والسبعينيات على تسجيل حصى التاريخ كما يدعى روبرت شولتز؛ إذا لم تكن بالإمساك بـ «العنصر القصصي الحتمي في إبلاغ الأخبار» ثم تصور «أقرب أوجهها للحقيقة»، بل كانت تقوم بعملية تفكيك لمصدر هذه الحقيقة، وقد مهد هذا الجانب فيها الطريق لرواية الرواية التاريخية لتقوم بتقصي الحقيقة نفسياً يبرز التناقضات والمعضلات. ويرى عدد من النقاد أن هناك توازيات بين الشكلين ولكنهم لا يتفقون على شكل هذا التوازيات، إذ يرى أحدهم أن الشكلين يركزان على قدرة الكتاب على خلق توحيدات بالاستماعة الصريحة بما لدى خيالهم من قوة مجمعة موحدة، ويرى آخر أن الشكلين يرفضان تحييد الاحتمال باحتصاره في معنى موحّد. وأنفق مع الأول في وصفه للرواية غير المتخيلة، ولا ينسحب ذلك الوصف على كل نتاج رواية الرواية. ويقدم الناقد الثاني تعريفاً ينطبق على قدر كبير من الكتابات المعاصرة ذاتية الانعكاس، أكثر مما ينطبق على كتابات الصحافة الجديدة. وبرغم التناقض، فإن التعريفين يصلحان لرواية الرواية التاريخية فهي تضيء قوة مجمعة ثم تتحدى هذه القوة وذلك بانفتاحها الشديد - Provisionalty على كل الاحتمالات وتناصها - intertextuality وأحياناً كثيرة بتفكيكها Fragmentation.

تمثل الرواية غير المتخيلة إحدى إبداعات الحداثة المتأخرة في جوانب كثيرة؛ إذ إن وعيها بالذات أثناء عملية الكتابة مع تركيزها على الذاتية (أو الواقعية النفسية) تذكرنا بتجارب فيرجينيا وولف وجيمس جويس ولو أن عمق الرؤية محدود في السرد، برغم أن الصحافة الجديدة تقرر أن حضور الكاتب التاريخي، بما هو مشارك في الحدث، هو الشيء الذي يبرر قبول استجابته الذاتية. وتسخر بعض روايات ما بعد الحداثة من هذا النموذج مثل (رواية رودى ويبى Rudy Wiebe The Scorched Wood people). وبرغم أن «بيير فالكون Pierre Falcon» الراوي المشارك في الحدث التاريخي كان حقيقياً، إلا أنه من خلق المؤلفة في إطار الرواية، ويخمله المؤلفة بقص حكاية «لويس ريل Louis Riel» -

ويليامز (دورة النجم Star turn) ، فالراوي الأول غير ملتزم بحقائق مؤكدة والثاني كاذب لا ينكر كذبه .

وسنرى فى الفصل التالى أن روايات ما بعد الحداثة تضم أحياناً فى متنها الحاضر نصوصاً تاريخية دون تغيير، وذلك من قبيل المحاكاة الساخرة. ففى رواية جون فاولز John Fowles (البيرقة A Maggot) نجد التداخل الساخر للنصوص الأدبية والتاريخية، إذ تتوزع صفحات من مجلة Gentelman's Magazine) لعام ١٧٣٦ على كل مراحل الرواية، كما نجد إشارات كثيرة إلى دراما القرن الثامن عشر، وهى إشارات يبرزها على المستوى الشكلى وجود ممثلين فى حبكة الرواية. ولكن قصص هذا العصر هى التى تجتذب اهتمام فاولز بسبب ما تتضمنه من مظاهر الانحلال والبيوريتانية Puritanism أو التطهيرة المغالية (كما فى روايات ريتشاردسن Richardson) وخاصة مزج الحقيقة بالخيال كما فى كتابات ديفو. وقد استعاد الراوى «غرض» ديفو «اتجاهه» واستخدمه استخداماً واعياً.

إن التناص الذى تتميز به ما بعد الحداثة مظهر شكلى للفرغبة فى سد الفجوة بين ماضى القارئ وحاضره، والرغبة فى إعادة كتابة التاريخ فى سياق جديد. ولا تريد الحداثة تنظيم الحاضر من خلال الماضى ولا جعل الحاضر يبدو فقيراً إلى جانب ثراء الماضى، كما أنها لا تحاول تفرغ أو تجنب التاريخ، بل تسعى إلى مواجهة مباشرة مع ماضى الأدب وماضى التاريخ، لأن التاريخ، مثل الأدب، يأخذ عن نصوص أخرى (الوثائق). وما بعد الحداثة تفيد وتضر هذه الأصداغ التناصية؛ إذ تدخل إشاراتها القوية فى نسجها ثم تضعف أثرها بالسخرية. ففى كل نتاجها، يكاد يغيب الحس الحدائى بالتفرد والرمزية والرؤية المستمدة من «العمل الفنى» حيث لا يوجد إلا نصوص كتبت فعلاً. فمثلاً، يستخدم «والتر هيل Walter Hill» فى فيلمه (مفترق الطرق Cross roads) سيرة وموسيقى روبرت جونسون

سنتناول هذه الأمور فى فصول مستقلة، فيما بعد، فإن عرضاً سريعاً لها هنا من شأنه توضيح موقع هذه القضايا فى شعرية ما بعد الحداثة.

بادئ ذى بدء، فإن روايات الروايات التاريخية تميل إلى تفصيل نمطين من السرد، كلاهما يبرز إشكالية مفهوم الذاتية برمته. هذان النمطان هما تعدد وجهات النظر Multiple Points of view كما فى (الفندق الأبيض The White Hotel Thomas) لـ Thomas ، والراوي المسيطر صراحة Overtly Controlling narrator كما فى (ووتر لاند Water Land سوفيت Swift) . ولا نجد، فى أيهما، شخصاً واقعاً من قدرته على معرفة الماضى معرفة يقينية. وليس ذلك تجاوزاً للتاريخ بل زج بالذاتية فى طبقات التاريخ بمنحى إشكالى . ففى رواية مثل (أطفال منتصف الليل Midnights Children)، لا يسلم شئ، ولا الحضور الجسمانى للذات، من عدم الاستقرار الذى سببته إعادة التفكير فى الماضى فى إطار لا يتسم بالاستمرارية أو النمو. وإذا استخدمنا اللغة (المناسبة) الخاصة: ميشيل فوكو Michel Foucault فإن جسم «سليم سيناي» معروض «وقد طبعه التاريخ وعملية التدمير التى يحدثها التاريخ للجسم». وسنرى (فى الفصل العاشر) أن ما بعد الحداثة تتبنى، وتتميز بين، نشأت الأصوات (والأجسام) المردية المعروفة التى تستخدم الذاكرة فى محاولتها لفهم الماضى، فهى تستخدم المفاهيم التقليدية للذاتية وتقلل من أثرها فى الوقت نفسه، وهى تؤكد وحدة وجود الإنسان التى أدت إلى تصور قدرته على بسط سلطانه على أحداث الماضى. وهى قادرة على تثبيت هذه الوحدة . فالتفخ النفسى للسطل فى رواية (ووتر لاند) يعكس هذا التثبيت ولكن صوت الراوى القوى يثبت وحدة الذات، وهذا بالضبط ما يتوقع من عمل ما بعد الحداثة بكل ما فيه من تناقض. وينطبق ذلك على أصوات الرواة غير الثقاة فى رواية بيرجرمن (قوى أرضية Earthy Powers) ورواية

ليفين Sherrie Levine صور أندرياس فيننجر الفوتوغرافية Andreas Feininger موضوعات حقيقية في أطر، وأسست «عملها» (صور فوتوغرافية بعدسة فيننجر)، أى أنها - بعبارة أخرى - وضعت الخطاب الموجود في إطار لتخلق ابتعاداً مزدوجاً عن الواقع. وفي الرقص أدى تأثير ميرسر كتنجهام Merce Cunningham إلى نشأة فن للرقص خاص بما بعد الحداثة، لا يقتصر على استخدام الخطاب الموسيقى أو المرئي بل يتطلع إلى مفاهيم من شأنها أن تجعل الحركة أكثر تحرراً من الإشارة المباشرة على المستوى التعبيري أو النحتي.

وفن ما بعد الحداثة أكثر تعقيداً وإبرازاً للإشكاليات مما قد يوحي به التمثيل الذاتي الذي أنتجته مؤخراً الحداثة المعالية التي ترى أنه لا وجود أو حقيقة خارجية تؤكد أو توحد [المشار إليه]، أى لا يوجد إلا الإشارة إلى الذات. وتشير رواية الرواية التأريخية لذلك، وهي واعية بالذات، ولكنها تستخدمه لتمييز الصبغة المنطقية لكل إشارة أدبية أو تاريخية. فالمشار إليه موجود دائماً في خطابات ثقافتنا. وليس هذا مدعاة لليأس، فهو رباط النص الأساسي بـ «العالم»، وهو الذي يبرر هويته بوصفه بناءً خاصاً وليس ظلاً لشيء «حقيقي» في الخارج. مرة ثانية، لا ينكر ذلك وجود ماضٍ «حقيقي» بل يجعل نمط معرفتنا بذلك الماضي مشروطاً، فنحن لا نعرفه إلا بآثاره وأطلاله. يتوقف موضوع الإشارة على ما يسميه جون سيرل John Searle «زعم مشترك Shared Pre-tense». وما يسميه ستانلي فيش طرفاً في مجموعة من «اتفاقيات الخطاب» هي بالفعل قرارات بشأن ما سيتمق على أنه حقيقة. بعبارة أخرى، فالحقيقة معرفة خطابياً Fact is discourse-defined أما «الحدث» فليس كذلك.

ليس فن ما بعد الحداثة غامضاً بقدر ما هو مزدوج ومتناقض. فثمة إعادة تفكير من جانب الاتجاه الحدائي يميل إلى الابتعاد عن التمثيل، وذلك بإدماجه في العمل، ثم إضعاف أثره. ففي الفنون المرئية مثل الأدب

Robert Jonson ليهز الشخصيتين الروائيتين «ويلي براون Willie Brown»، و «الابتنج بوى Lightning Boy» اللذين يأخذان الشحدي الفاوستي من شيطان أغبيته (موسيقى مفترق الطرق Cross roads Blues).

إلام تشير لغة رواية الرواية التأريخية؟

ألى عالم التاريخ أم الرواية؟ تعتقد الغالبية بوجود فاصل كبير بين الافتراضات الأساسية التي وراء هذين المفهومين للإشارة؛ إذ يفترض أن التاريخ يشير إلى أشياء وشخصيات لها وجود حقيقي وليس هذا مفترضاً في حالة الرواية. ولكن روايات ما بعد الحداثة تقول إنه في الحالتين تكون الإشارة في المقام الأول إلى نصوص أخرى؛ فنحن لم نعرف الماضي (الذي وقع فعلاً) إلا من خلال ما بقي منه من نصوص. وتخلق رواية الرواية التأريخية إشكالية خاصة بمسألة الإشارة، وذلك برفضها تحديد المشار إليه (ربما حددته الرواية الفوقية Surfiction) أو المبالغة في الإشارة إليه (كما تفعل الروايات غير المتخيلة) وليس ذلك تفرغاً للغة من معناها، كما قد يظن جيرالد جراف Gerald Graf. بل يستمر النص في الاتصال، وهو اتصال تعليمي، فليس الأمر «فقدان الإيمان بوجود حقيقة خارجية ذات دلالة»، بل فقدان الإيمان في قدرتنا على معرفة هذا الواقع (معرفة لا خلط فيها) ثم تمثيل هذه المعرفة تمثيلاً لغوياً. ولا يختلف التأريخ عن الرواية في ذلك (وسيتم تناول ذلك تالوا أكثر تفصيلاً في الفصل التاسع).

ونطرح رواية ما بعد الحداثة أسئلة جديدة حول موضوع الإشارة؛ فلم تعد القضية: «ما الشيء الحقيقي تجريبياً في الماضي الذي تشير إليه لغة التاريخ؟» بل أصبحت: «إلى أى سياق منطقي يمكن أن تنتمي هذه اللغة؟ وأى السياقات النصية السابقة التي ينبغي أن تشير إليها؟»، ويطبق ذلك على الفنون المرئية حيث تكون مسألة الإشارة أكثر وضوحاً. فمثلاً، وضعت شيري

وتدخل شخصية تاريخية أو أكثر عالمه الرواية وتضفي حالة من المصادقية غير التابعة من نصوصها على تعميماتها وأحكامها [التي يتم التشكيك فيها وفحصها عن طريق إظهار الهوية التناصية الداخلية لا الخارجية لمصادر هذه المصادقية] و [لا] تعيد الخاتمة تأكيد [بل تنحدي] شرعية المعيار الذي يحول الصراع السياسي الاجتماعي إلى مناظرة أخلاقية (ص ١٦٠، ١٩٨٦).

يقول هايدن وايت في حديثه عن حدود التاريخ : «إن كل تمثيل للماضي له تضمينات إيديولوجية يمكن تحديدها» (ص ٦٩، ١٩٧٨)، وينطبق ذلك تماماً على حدود رواية ما بعد الحداثة. ولكن إيديولوجية ما بعد الحداثة تناقضية إذ إنها تعتمد على، وتستقي قوتها، مما تتحدها. وليست هذه الإيديولوجية راديكالية خالصة وليست معارضة معارضة حقيقية، ولا يعني ذلك أنها تفتقر إلى الشغل النقدي كما سئى في الفصلين الحادى عشر والثانى عشر. وبرغم أن راوى ملحق (البرقة A Maggot) يدعى أن ما قرأناه فى الرواية مجرد «برقة، ليست محاولة واقعية أو لغوية لإعادة تقديم تاريخ معروف» فإن ذلك لا يمنع من تقديمه تحليلات إيديولوجية متوسعة للتاريخ الدينى والجنسى والاجتماعى للقرن الثامن عشر.

إن شغف «توماس» بنكون Thomas Pynchon بالحكايات - السردية والتأمرية - لشغف إيديولوجى ؛ فإن شخصاته تكشف تاريخها أو تصنعها فى محاولة لمنع أنفسها من الوقوع ضحايا لا حول لها فى حبال المآمرات التجارية أو السياسية التى يعبكها الآخرون. وكذلك، فإن فلاسفة التاريخ المعاصرين مثل ميشيل دى سيرتر Michel de Certeau يذكرون المؤرخين بأن أى بحث فى الماضى لا يخلو من محددات ثقافية وسياسية واقتصادية. وروايات مثل (الحريق العام)، و(موسيقى

بعاد النظر فى علاقة الإشارة بالشار إليه، وذلك لمعارضته رسم حدود فصل انعكاسية الذات عن الممارسة الاجتماعية. تبين رواية الرواية التاريخية أن القصر مشروط بالتاريخ وأن التاريخ مصاغ وفق منطق محسوب، وكذلك فإنها تعمل على توسيع قاعدة الحوار بشأن المتضمنات الإيديولوجية المستخلصة من ربط «فوكو» القوة بالمعرفة بالنسبة للقراء ومجال التاريخ ذاته؛ تماماً كما يقول راوى رواية «رشدى» (العار Shame):

«التاريخ انتخاب طبعى؛ نتقاتل صور التاريخ المختلفة من أجل السيادة وينشأ هجين جديد من الحقيقة وتنزوى الحقائق المنقرضة إلى الجدران معصوبة العيون تدخن آخر سجائرها ولا يبقى غير الهجين القوى، بينما لا يبقى من أثر الضعيف معدوم النسب المهزوم إلا القليل. فالتاريخ امرأة تعشق من يحكمها فى علاقة من الاستعباد المتبادل» (ص ١٢٤، ١٩٨٣).

وتشغل بعض روايات ما بعد الحداثة بمسألة «أى التواريخبقى ؟» مثل رواية تيموثى فيندلى Timothy Fin-dley (الكلمات الأخيرة الشهيرة). وتخلق رواية الرواية التاريخية إشكاليات من كل شئ واعتبرته الرواية التاريخية بديهياً، بهذا تزعزع المفاهيم المستقرة عن الرواية والتاريخ. ولكى ندلل على ذلك أقدم وصف باربرا فولى Barbara Foley المختصر لنموذج رواية القرن التاسع عشر التاريخية، وسأضع تغييرات ما بعد الحداثة بين أقواس مربعة:

«[لا] تقدم الشخصيات تصويراً مصغراً شاملاً لأنماط اجتماعية نموذجية. وهم يمرون بصراعات وتمقيدات تجسد الاتجاهات المهمة [ليس] فى التطور التاريخى [مهما كان معنى ذلك، فإن بناء خط السرد يعود حتماً إلى نصوص أخرى مستعينة بنصوص غيرها]

يستخدمه لاختبار طبيعة العالم المتضمن في البنية النظامية للحبكة .

إن قضية السرد narrativity تشمل قضايا أخرى كثيرة تشير إلى وجهة نظر ما بعد الحداثة التي نقول إننا نعرف الواقع حسب ما تنتجه وتحفظه التمثيلات الثقافية. وليست التمثيلات في رواية الرواية التاريخية مجرد تمثيلات لغوية بسيطة، لأن ekphrases أو التمثيلات اللغوية للتمثيلات المرئية، غالباً ما تكون لها أدوار تمثيلية جوهرية . على سبيل المثال، في رواية «كاربينيه Car peintier (انفجار في كاتدرائية Explosion in Cathedrale) تقدم سلسلة «جواه» (Desastres de la guerre) أعمالاً من الفن المرئي تمثل مصادر وصف الرواية للحرب الثورية، وإن سابع هذه السلسلة - بالإضافة إلى (الثاني من مايو Dos de Mayo) و(الثالث من مايو Tres de Mayo) - ذات أهمية خاصة لأن «كاربينيه» يسقط إحياءاتها بالمجد، وهذه إشارة ساخرة منه إلى وجهة نظره. والنصوص الأدبية التي تدخل في القصة تقوم بوظيفة مشابهة؛ فتفاصيل بيت إستانبان Estaban وصوفيا Sophia في مدريد تأتي من (فيدا Vida) لـ «Torres Villareal» وهو كتاب قرأته إستانبان في بداية الرواية.

لا تختلف رواية الرواية التاريخية عن الرواية التاريخية والتاريخ المروي في ضرورة التعامل مع مشكلة مكانة حقائقها وطبيعة برهينها، أي وثائقها. ويتضح أن القضية هنا هي كيفية استخدام هذه المصادر الوثائقية، هل يمكن أن تروي رواية موضوعية محايدة؟ أم أنه يستحيل منع تداخل التأويل مع السرد؟ إن السؤال المعرفي الخاص بكيفية معرفتنا للماضي ينضم إلى السؤال الشكلي عن طبيعة مكانة آثار الماضي . ومن فضل القول إن إثارة ما بعد الحداثة لهذه الأسئلة لا تقدم إجابة لها ولكن الانفتاح على الاحتمالات لا يؤدي إلى نوع من النسبية

راجتاهم) لا نفسه ما هو تاريخي وحقيقي في لعبتهم، ولكنهم يجعلونها ذات صبغة سياسية من خلال إعادة النظر من زاوية رواية الرواية في علاقات نظرية المعرفة وطبيعة الوجود بالتاريخ والرواية؛ فكلاهما يعد جزءاً من خطابات ثقافية واجتماعية أكبر اعتبرها بعض مدارس النقد الأدبي الشكلي خارجية وغير ذات صلة. وكذلك فإن جزءاً من إيديولوجية ما بعد الحداثة يتمثل في عدم تجاهل الانحياز الثقافي والتقاليد التأويلية وكذلك إعادة النظر في أقوى الحجج وهي نفسها غير مستثناة من ذلك.

تكمّن قضايا الذاتية والتناص والإشارة والإيديولوجية وراء العلاقات الإشكالية بين التاريخ والرواية في ما بعد الحداثة، بينما يشير كثيرون من المنظرين في الوقت الحاضر إلى القصر بوصفه «الأمر الأكبر» الذي يشمل هذه القضايا كلها، لأن عملية خلق القصر قد أصبحت شكلاً جوهرياً من أشكال الفكر الإنساني، ولغرض المعنى والانساق الشكلي على فوضى الأحداث . فالقصر هو الذي يترجم المعرفة إلى حكي . وأن هذه الترجمة بالتحديد هي ما تشغل رواية ما بعد الحداثة. وهكذا، فإن تقاليد السرد في كل من التأريخ والروايات ليست قيوداً بل هي شروط تمكن الكاتب من كشف المعنى. وإن إرباك هذه التقاليد أو تخديدها من شأنه خلخلة مفاهيم بنائية أساسية مثل العلية والمنطق، وهذا يحدث مع طبل أوسكار Oskar في رواية (الطبله الصفبح The Tin Drum)، فالكاتب يضمن تقاليد السرد في متن الرواية ويتعمد إضعاف أثر هذه التقاليد . إن رفض إدماج المتقطعات في روايات مثل (الفندق الأبيض) هو رفض للانغلاق closure أو النهاية المقدرة «Telos» وهي أشياء يبتغيها السرد عادة تقول مارجروري بيلوف Marjorie Peloff إن شعر ما بعد الحداثة يستخدم السرد في أعمال مثل قصيدة «أشبري Ashbery» (They Dream Only of America) وقصيدة دون (Slinger) Dom ولكنه

كانت الوثائق سجلات رسمية) أو أفراد (لو كانت شهادة شخصية). وكما في رواية الرواية التاريخية، فالدرس هنا أن الماضي كان موجوداً بالفعل ولكن معرفتنا التاريخية به ترسل أو توصل توصيلاً سيميوطيقياً.

وأنا لا أقصد الإيحاء بأن هذه رؤية جديدة غير مسبقة، ففي عام ١٩١٠ كتب «كارل بيكر Carl Becker»: «إن حقائق التاريخ لا توجد بالنسبة للمؤرخ حتى يخلقها» (ص ١٢٥)، أى أن تمثيلات الماضي ينتخبها المؤرخ ليسير إلى ما يقصده، وأن هذا الاختلاف بين الأحداث (التي ليس لها معنى في ذاتها) والحقائق (التي يسبغ عليها المعنى) هو ما يحظى بأكثر اهتمام من جانب ما بعد الحداثة. فإن الوثائق نفسها تختار بوصفها دالة لمشكلة معينة أو وجهة نظر معينة. وغالباً ما تشير رواية الرواية التاريخية إلى هذه الحقيقة باستخدام التقاليد المتعلقة بالنص التاريخي (خاصة الحواشي)، وذلك لتضيق وتضعف حجة وموضوعية المصادر والشروح التاريخية. وبخلاف الرواية الوثائقية التي عرّفناها باربرا فولى، فإن ما أسميه رواية ما بعد الحداثة «لا تتطلع إلى قول الحقيقة» بقدر ما تسعى إلى تحديد مصدر الحقيقة التي يتم سردها، وإنها لا تسعى إلى ربط «هذه الحقيقة بادعاءات المصادقية التجريبية»، بل تختبر أساس أى ادعاء للمصادقية. كيف يراجع المؤرخ أو (الروائي) أى عرض تاريخي على الواقع التجريبي الماضي بهدف اختبار مصداقيته؟ وإن أنواع الأسئلة التي نوجهها عن الأحداث لا تعطي حقائق بل تنبئها. يقول مدرس التاريخ في رواية (روتر لاند): «إن التاريخ «شيء لا يمكن محوه فهو يتراكم ويؤثر» وخطاب ما بعد الحداثة الروائي أو التاريخي يوجه سؤالاً: «كيف عرف وفهم شيئاً بهذا التعقيد».

التاريخية أو الحاضرة presentism بل إنها ترفض إسقاط معتقدات الحاضر ومقاييسه على الماضي المتفرد، وتؤكد تأكيداً جازماً على خصوصية الحدث الماضي وتفصيليته. مع ذلك، فإن ما بعد الحداثة تدرك أننا محدودو القدرة معرفياً بالنسبة لمعرفة هذا الماضي بما أننا مشاهدون وممثلون في العملية التاريخية. وتقتصر رواية الرواية التاريخية تمييزاً بين «الأحداث» و«الحقائق» وهو ما يجتمع عليه كثيرون من المؤرخين. فالأحداث تصاغ في شكل حقائق وذلك بربطها بـ «أطر فكرية أكبر تدمج فيها حتى تعتبر حقائق».

إن التاريخ والرواية، كما رأينا آنفاً، يصوغان مواضع اهتمامها، أو بعبارة أخرى بقران الأحداث التي ستصير حقائق. ولإبراز ما بعد الحداثة للإشكاليات يشير إلى الصعوبات الحتمية الخاصة بتجسد الأحداث وإمكانية الوصول إليها (ففي مكان المحفوظات لا نجد إلا آثاراً صعبة تصنع منها حقائق)، (هل ما لدينا أثر كامل أم جزئي؟ وما الذي غيب أو استبعد بحجة أنه مادة غير حقيقية؟). ويقول «دومنيك لا كايرا Dominick La Capra»: «إن كل الوثائق أو الآثار التي يستخدمها المؤرخون ليست براهين محايدة لإعادة بناء الظواهر المفترضة أن لها وجوداً مستقلاً عنها» فكل المعلومات التي يتم التوصل إليها من خلال عملية جمع الوثائق، والطريقة التي تؤدي بها، هي ذاتها حقيقة تاريخية نأخذ من مكانة المفهوم الوثائقي للمعرفة التاريخية. إن هذا النوع من الرؤية هو الذي أدى إلى نشأة سيميوطيقا التاريخ، لأن الوثائق تصبح إشارات إلى أحداث يقوم المؤرخ بتحويلها إلى حقائق. وهي كذلك إشارات بالفعل داخل سياقات مبنية بناء سيميوطيقياً يعتمد بدوره على مؤسسات (إذا

الاتجاهات الجديدة في رواية أمريكا اللاتينية*

جيمس هيجنز**

لخوسيه أوستاسيوس ديفيدا (١٩٢٤) و (دون سيغوندوا سومبرا) لريكارдо جويرالديس (١٩٢٦) ، و (دونا برهارة) لروملو جاييجوس (١٩٢٩) ، ثم كان أن أنتجت المرحلة آخر أعمالها العظيمة بظهور رواية (هذا العالم الرحب الغريب Broad And Alien Is This World (١٩٤١) للبيرو إيجيريا . وتحدد ماهية «القصر» الجديد ذاته على صورتين . ففي الأربعينيات والخمسينيات ، ظهر طراز مغاير من الكتابة على يد كتاب مثل بورخيس Borges وأونيشتي Onetti وساباتو Sabato وأستورياس Asturias وكاربتير Carpentier ورولفو Rulfo وأرجيداس Arguedas وروا باستوس Roa Bastos . ومن هنا ، يجدر بنا القول إن الاتجاه الروائي الجديد يسبق ما يمكن تسميته بمرحلة «الرواج» Boom : الاصطلاح يستخدم خطأ ، أحياناً ، مرادفاً للمرحلة ، بينما يشير ، في حقيقة الأمر ، إلى تلك الطفرة التي أُنجزت في الستينيات ، واستمرت إلى السبعينيات ، عندما اكتسبت الرواية «الأمريالينية» شعبية متزايدة ، خارج أمريكا اللاتينية ذاتها ، محققة نجاحاً تجارياً لم يسبق له مثيل . وقد تركّز ذلك «الرواج» بشكل

تشهد الأحقاب الأخيرة ازدهاراً ملحوظاً في الرواية «الأمريالينية»^١ — إن جاز التعبير . ولا شك أن ظهور ما يمكن تسميته بالاتجاه الروائي الجديد ، يشي مقدماً بوجود نوع من «السرد القديم» ، قد تمت مجاوزته ، بالفعل ، في مرحلة مبكرة من الأربعينيات التي يمكن اعتبارها حداً فاصلاً بين مرحلتين . وكان الاتجاه نحو واقعية الأسلوب القديم للرواية الإقليمية ، هو الاتجاه المهيمن في الأحقاب السابقة على الأربعينيات الذي وصل إلى ذروته مع أعمال مثل : (الإعصار Vortex)

* هذه ترجمة لـ Spanish - America's New Narrative وهو الفصل الخامس من الجزء الأول لكتاب Post - Modernism And Contemporary Fiction (ما بعد الحداثة والقصص المعاصر) لإدموندج . سميت (١٩٩١) .

وقام بالترجمة : سيد عبد الخالق ، مترجم وباحث مصري .
** جيمس هيجنز : أستاذ أدب أمريكا اللاتينية بجامعة ليغربول ، ومحاضر زائر بجامعة «ناسيونال مابور دي سان ماركوز» في ليما . من مؤلفاته (تاريخ الأدب البيروني) والكثير من الدراسات حول الشعر البيروني ، وثلاث دراسات مطولة عن كاتب كولمبيا الشهير : جازفيا ماركيز . وبعد الآن كتاباً عن القاص البيروني دامون ريبورو .

رئيسي حول كتاب أربعة، ممن استطاعوا في فترة قصيرة أن يحققوا شهرة عالمية؛ هم: كورتازار Cortazar و كارلوس فوينتيس Fuentes وماركيز Marquez ثم ماريو فارحاس إيوسا Vargas Llosa. وعليه إثر نجاحاتهم، راحت تظهر كوكبة أخرى من الكتاب من أمثال ليزاما ليما Lima و دونوسو Donoso وكابريرا إينفانت Infant. وفي الوقت نفسه، ونتيجة لشعبية الرواية المتزايدة، انتشرت أعمال الكتاب المذكورين على نطاق واسع، في فترتي الستينيات والسبعينيات. وأخيراً، وقرب انتهاء الستينيات، انبثقت موجة أخرى جديدة من الكتاب الشبان المجددين من أمثال بويج Buig وبرايت إيتشنيك Echenique.

والقائمة التالية، برغم افتقادها الشمول، تتضمن أعلام الكتاب، وأبرز نتاجاتهم:

● مرحلة ما قبل الرواج Pre-boom (الأربعينيات والخمسينيات):

— لويس بورخيس (الأرجنتين):

قصص طويلة (١٩٤٩)، الألف (١٩٤٩).

— خوان كارلوس أونيتي (أوروغواي):

حياة قصيرة (١٩٥٠)، لأجل مقبرة مجهولة الاسم (١٩٥٩)، الترسانة (١٩٦١)، جامع الجثة (١٩٦٤).

— أرنستو ساباتو (الأرجنتين):

المنبوذ (١٩٤٨)، عن الأبطال والمقابر (١٩٦١)، جحيم المستبعد (١٩٧٤).

— ميغيل أنخل أستورياس (جواتيمالا):

السيد الرئيس (١٩٤٦)، جامعو الذرة (١٩٤٩).

— أليخو كاربنتيير (كوبا):

مملكة هذا العالم (١٩٤٩)، خطوات ضالة (١٩٥٣)، انفجار في الكاتدرائية (١٩٦٢)، مبررات الولاية (١٩٧٤).

— خوان رولفو (المكسيك):

السهل المحترق (١٩٥٣)، بيلرو بارامو (١٩٥٥).

— غوسيه ماربيا أرجيداس (بيرو):

أنهار عميقة (١٩٥٨)، كل هذه الدماء (١٩٦٤)، ثعلب فوق، ثعلب تحت (١٩٧١).

— أوجستو روا باستوس (باراجواي):

ابن الإنسان (١٩٦٠)، أنا الأسمى (١٩٧٤).

● مرحلة الرواج Boom (الستينيات والسبعينيات)

— خوليو كورتازار (الأرجنتين):

الفائزون (١٩٦٠)، لعبة الحجلة (١٩٦٣)، مرة نموذجية (١٩٦٨).

— كارلوس فوينتيس (المكسيك):

وفاة أرتيميو كروز (١٩٦٢)، تغيير الجلد (١٩٦٧)، الأرض المقدمة (١٩٧٧).

— جابريل جارتيا ماركيز (كولمبيا):

ليس لدى الكولونيل من يرأسه (١٩٦١)، جنازة الأم الكبرى (١٩٦٢)، مائة عام من العزلة (١٩٦٧)، خريف البطريق (١٩٧٥).

— ماريو فارحاس إيوسا (بيرو):

زمن البطل (١٩٦٣)، البيت الأخضر (٦٦)، حوار في الكاتدرائية (١٩٦٩)، حرب نهاية العالم (١٩٨١).

— غوسيه ليزاما ليما (كوبا):

الفردوس (١٩٦٦).

— جويلرمو كابريرا إينفانت (كوبا):

ثلاثة نمور حبيسة (١٩٦٧).

— خوسيه دونوسو (شيلي) :

طائر الليل القبيح (١٩٧٠)، بيت في الريف (١٩٧٨).

— مانويل بويج (الأرجنتين) :

خبانة ريتاهيورث (١٩٦٨)، رقصة التاجرو الحزينة (١٩٦٩)، قبله المرأة العنكبوت (١٩٧٦).

— ألفريدو بريث إيتشنيك (بيرو) :

عالم من أجل يوليو (١٩٧٠)، مرات كثيرة يا بيدرو (١٩٧٧).

هذا، وقد كانت الرواية الإقليمية تمثل نوعاً من الاكتشاف لأدب أمريكا اللاتينية، فيما تظهر لسكان الحضر طبيعة الحياة في المناطق النائية، المعزولة، داخل نطاق القارة، حيث السهول والأحراش، وسلاسل جبال الأنديز، وهي في مجملها تعدُّ لونا من الرواية التسجيلية أو الوثائقية documentary. وهو لون ينزع إلى تقديره حقيقى، لمجتمع ما، وينحو، في الوقت ذاته، نحو إتمام واقعية القرن التاسع عشر. وهي كذلك رواية توجيهية، تحاول فضح الظلم الاجتماعى، وتشخيص مشكلات المجتمع الناجمة عن النمو الدولى، لم تسمى، من ناحية أخرى، لدعم الثقافة المحلية. بإنصاف، لابد من القول إن أفضل ما أتت به الرواية الإقليمية يتمثل في كونها أكثر تماسكا واكتمالا، مما عرفت به، ولكنها بوصفها كلاً - برغم ذلك - كانت تتبنى موقفاً روائياً، عارضه الكتاب اللاحقون بشدة، ذلك الموقف الذى ينطوى انشغاله بالوثوق، أو نقل رسالة ما، على نوع من السذاجة الفنية والسطحية في معالجة الواقع. أما الذى يميز الروائيين الجدد عن أسلافهم الإقليميين فهو اتكاؤهم، في المقام الأول، على «صنعة» أو حيلة الكاتب Writer's Craft. وكما أشرنا ضمناً، فإن واقع الكتابة لدى الروائيين الإقليميين، كان يجاوز كونه واقعا

أدياً، فالرواية وسيلة لنقل موقف خاص، أمام بصائر العالم، أو للتأثير على الرأى العالمى، ومن ثم لإحداث التغيير الاجتماعى. وعلى العكس من ذلك تماماً، يرى الروائيون الجدد أنفسهم بوصفهم فنانين مبدعين في المقام الأول، التزامهم الرئيسى هو إنتاج عمل فنى مثقن، ينهض واقعاً مستقلاً بذاته، يصرون على «الاختلاقية» Fictionality في أعمالهم بنوع من رد الفعل المضاد للمزاعم الوثائقية. وأول مثال على ذلك هو «جارتيا ماركيز» في روايته «مائة عام من العزلة» One Hundred years of Solitude التى تصور صفحاتها الأخيرة نجاح آخر أفراد عائلة «بوندا»، فى تفسير المخطوط عسير الفهم، أخسر الأمر، الذى جلبه للعائلة «ميلكوبديس»، ذلك العجبرى الغامض، فقط كى تكشف أن ذلك بيان بتاريخ عائلة بوندا المكتوب قبل مائة عام، وأنهم سوف يفتقدون الوجود بمجرد أن ينتهوا من قراءته، وأنه، فى حقيقة الأمر، ليس أكثر من مجرد «كائن» فى خيال «ميلكوبديس»، وليس لمة وجود فعلى لذاته خارج صفحات المخطوط. نهاية كذلك - فى ظل وجود عوامل أخرى - تهدف إلى لفت انتباه القارئ إلى أن الرواية - على حد تعبير دافيد جولابر - «بناء اختلاقى... إبداع، وليس مرآة تعكس الواقع حرفياً» (جولابر ١٩٧٣ - ص ٨٨).

وثمة اختلاف آخر بين الروائيين الجدد و أسلافهم الإقليميين. فبينما كان الأسلاف - بلا استثناء - كتاباً من ذوى التكوين الثقافى المحدود، فإن الروائيين الجدد يتميزون باتساع قراءاتهم، ورؤيتهم الأكثر «إنسانية» للعالم، واحتكاكهم الأكبر بالمنجزات الجديدة على صعيد الأدب والفكر العالميين. وقد يكفى للتدليل على ذلك الإشارة إلى سعة الاطلاع المبهرة التى تتضمنها أعمال «بورخيس» مثلاً، أو كورتازار، أو فوينتيس، أو الإشارة إلى المصادر التناسية التى تتوافر بكثرة عند ممثلى هذا التيار، كى ندرك أن كاتب أمريكا اللاتينية المعاصر

« راح القس يفحصه بنظرة متأسية ، ثم زفر قائلاً : - يا بني .. ساكون قانعاً ، لو أنه بمقدورى أن أثبت من أننى ، وأنت الآن .. على قيد الحياة ! » (ماركيز - ١٩٧٨ : ص ٢٣٠).

هنا يدحض « ماركيز » الزعم بـ « حكي الأشياء كما هي » . فالروائيون الجدد قد كفوا منذ - البداية - عن مشاركة الواقعيين افتراضاتهم اليقينية بقدرة الإنسان على فهم العالم وتوصيفه . وبالنظر إلى قدرة هؤلاء الكتاب على ترجمة الواقع إلى مفردات ، وصل « الاتجاه الشكى » إلى ذروته فى (ثلاثة نمور حبسية Three Trapped Tigers) . لجوليئرمو كابريرا لينفانت ، حيث التلاعب بالألفاظ إلى ما لا نهاية ، وكذا المساجلات الأدبية المفتوحة ، ومحاكاة عدد متنوع من الأساليب الفنية ، جميعها تشير إلى وعى حاد بخداع اللغة . وقد توغل كشابة ما ، فى مناداتها بنوع من الأدب ينطوى على قدر من « الحظية » ، أو المخاطرة ، بترك - فى تجنبه الادعاء بقول شئ - « القارئ يفسر ويطلق ما استطاع ، بينما لا يمنحه سوى قطعة من « زهر النرد » ، وقائمة عشوائية من المفردات . إن « السرد الجديد » يتحدى بشئ الوسائل الممكنة ، الزعم التقليدى بوجود عالم منظم ، منسجم مع ذاته ، يشكل أساس « السرد الواقعى » فى محاولته لإعادة إنتاج الواقع فى الأدب . فإحدى التقنيات الفنية التى يؤيدها « فارجاس إيوسا » - مثلاً - تتمثل فى تجنبه الحكمة الروائية المباشرة ، فى مقابل اعتماده سرداً غير مترابط ، يواجه القارئ بعالم مضطرب ، ومشحول ، ومراوغ . إذن ، فالبنية المجزأة فى (بيت أخضر The Green House) التى تتفاير طبيعتها ، من آن لآخر ، فى مساحات متقاربة ، على مستوى الشكل والأسلوب ، والزمان والمكان والشخوص ، تنقل أيضاً « صورة » بيرو المقسمة جغرافياً على المستوى التتموى والثقافى والعرقى

لم يعد محلياً ، أو محدوداً ، بل إلى حد كبير ، « مواطن » من العالم أجمع . أضف إلى ذلك ، أنه على الرغم من تأثير أصحاب الاتجاه الجديد ، دون شك ، بالقص الأوروبى ، والأمريكى ، بجويس ، وفوكنر ، وبالرواية الجديدة فى فرنسا على وجه الخصوص ، فإنهم كانوا على درجة من النضج والثقة بالنفس ، بحيث استطاعوا احتواء هذه التأثيرات ، ثم النهوض بصورتهم الأدبية الخاص ، ومن ثم استطاعوا أن يسهموا إسهاماً أصيلاً فى الأدب العالمى . علينا إذن أن ننظر إلى الرواية الجديدة فى أمريكا اللاتينية ، ليس فى سياقها المحلى المحدود ، وإنما - بمنظور أكثر اتساعاً - بوصفها جزءاً من تطور الرواية المعاصرة بوجه عام . ومثل معظم الآداب المعاصرة ، يمكن الاتجاه الروائى الجديد نوعاً من عدم اليقين الأنطولوجى (الوجودى) للإنسان المعاصر . يتضح ذلك فى قصص بورخيس التى تحاول أن تفضح زيف الادعاءات الفكرية لدى الإنسان المعاصر ، وتعتمد إلى التشكيك فى قدرته على فهم العالم من حوله . قصة (الموت والبوصلة Death And Compass) - على سبيل المثال - تخاكى هزلياً القصص البوليسى كى تسخر من فكرة « المنطقية » التى ينطوى عليها هذا النوع من القص . ويمكن قراءة هذه القصة على نحو مجازى ، حيث تمثل محاولة المخبر الخاص لتفسير سلسلة من الجرائم ، محاولة الإنسان ، بوجه عام ، فك طلاسم الكون . غير أنه ينتهى إلى أن يصبح ضحية حتمية آخر الأمر ، وقد ضلّته ثقته المزعومة فى فكره ، وأحبطه عالم محير ، يسخر من مزاعم الإنسان فى تفسيره . إن ميل الكتاب - سالفى الذكر - إلى الإصرار على « الاختلافية » فى أعمالهم ، يمكن فهمه جزئياً من سياق الاتجاه الذى طرحه بورخيس . فعندما يحاول « أورليانو الأخير » فى (مائة عام من العزلة) أن يفتح الآخرين بحقيقة تفسيره للأحداث ، فإنه يصطدم بتشكيك القس المصلّى ، إنه هو الذى ينقصه على نحو ساخر ، وواضح ، تلك « اليقنيات » التى من المفترض أنه يجسدها :

حاضرة وغائبة في آن (باكارسى -

١٩٨٥ ، ص ١٩)

والمحصلة النهائية هي رواية ليست على ثقة من شيء، على الإطلاق. وهذه «الشكبة» في إمكانية الأدب لنسخ الواقع، هي ما دفعت بالروائيين الجدد لأن يتجنبوا موقف الراوى التقليدى العليم بكل شيء، الممتلك نظرة شمولية كلية للعالم الذى يطرحه. وبشكل ما، يسمى المؤلف لإخفاء حضوره تماماً، يقصى ذاته عن ثنائى السرد، بتوظيفه أساليب بديلة كالمونولوج الداخلى، والحوار، والتضمين، وجميعها تقنيات تلفت النظر إلى الطبيعة الذاتية للمادة المقدمة، وتخلق انطباعاً بحكى مستقل أو «محايد». ومن الأمثلة البارزة على هذا النمط السردى: (حوار فى الكاتدرائية Conversation in The Cathedral) لماربو فارغاس ليوستا التى تدور أحداثها حول محادثة تستغرق أربع ساعات بين شخصيتين. الرواية كلها مؤلفة من دIALOG طوليل، ووحدات سردية تتولد جزئياً، ثم تدور، جميعها، حول المحادثة الرئيسية، بينما يستمتع استرجاع كل من الرجلين حياته الخاصة ظهور أفكار واستدعاءات باطنية، وكذا محادثات جانبية، وأحداث درامية أخرى.

وعلى نقيض ذلك، نرى كتاباً آخرين يتخلون عن الزعم بـ «الموضوعية غير المنحازة» وبشكل متعدد يتباهون بحضورهم الذاتى (داخلى النص) ومن ثم، بصدارة الطبيعة الذاتية لسردهم. وكثيراً مايلفت كاهيررا لينفانت - وآخرون - الانتباه إلى دوره بوصفه مؤلفاً، بينما راوى «الفريديو برهت لبتشنيك» فى (عالم ليوليوس A World For Julius) لا يحتفظ فحسب بحوار مستمر مع القارئ، بل يتداخل مع شخصه إلى حد أن يضع نفسه فى أماكنهم، ويخاطبهم على نحو مباشر، كما لو كانوا يتحلّقون حوله، ثم، وكأنه أحد المشاهدين لحدث رياضى، نراه ينحاز لفريق منهم على حساب فريق آخر. وقد استتبع إسقاط الراوى التقليدى،

والطبقي، وكذا على مستوى العالم بوصفه متاهة هيويلية معدومة النظام، يكافح أفراد المظلّلون داخله، كى يجدوا لأنفسهم نوعاً من التلاحم أو الانسجام بلا جدوى.

وثمة كتاب آخرون يرفضون المفاهيم التقليدية للواقع. ويتحدد هذا الرفض فى محاولتهم لتهديم الحدود بين «الواقعى» و«الخيالى». ومن الحيل المفضلة عند بورخيس - مثلاً - محاولته لأن «يلعب» القارئ، وذلك «بتدعيم» أقاصيصه بشواهد أناس، وأماكن حقيقية: أسلوب اعتيادى أحدث تأثيراً جيداً فى «أبوف» وأوكبار، وأبريس تيرتوس «من استطاعت توصيفاتهم - بوصفهم شخصاً - أن تضيف «حقيقية» على عناصر قصة تخكى عالماً خيالياً، يقابل عالمنا الخاص، فى الوقت الذى يحاكم فيه القصر الخيالى «واقعية» العالم الذى نحياء.

وبرغم ما تقدم، ربما كانت (طائر الليل القبيح The Obscene Bird of Night) لخوسيه دونوسو هى أكثر الأعمال التى استطاعت أن تلفت الانتباه بشدة إلى «لاواقعية» العالم - «درامياً» - وتصويره أديباً، حيث تكتشف الشخصية الرئيسية فى الرواية التفكك الوجودى للإنسان المعاصر بوصفه حالة سيكولوجية. إذ نرى البطل يتحل هويات متعددة فى سرده لقصة حياته، ويقدم عدداً من التفسيرات المتناقضة للأحداث، فى محاولة لاكتساب الشعور بالهوية التى يفقدها، وللتخفى عن عالم لا يمنحه سوى «اليقين» بالاغتراب داخله. وفى تعليق على الرواية، يفسر بامبلا باكارسى ذلك بقوله:

«كل المعلومات المقدّمة للقارئ بالتالى، متناقضة، وكل الأحداث المروية يمكن القول بعدم حدوثها كذلك. هناك حوارات ربما دارت، وربما لم تدّر، وشخص حاضرة لا تلبث أن تغيب، أوهى

المعلم بكل شيء ، أن راح يدعو ، الاتجاه الجديد ، بل بطل القارئ يتنوع من المشاركة الفعالة . فعند غياب توجيهات المؤلف ، على القارئ أن يفكك طلائع النص بنفسه ، من أجل الوصول إلى فهم خاص للعالم المطروح .

ويحدد كورتازار - بموجب موديلي - النور الجديد المنوط به القارئ في (لعبة الحجلة (Hopscotch) في قوله :

« من الأجدى أن تقدم له شيئاً كالواجهة الخادعة : ذات أبواب ونوافذ ، بينما يجري خلفها لغز ما ، سوف يكون على القارئ الشريك أن يبحث عن حل له . والذي قد ينجح فيه كاتب هذه الرواية سوف يعاود ظهوره في مشاركة القارئ . أما بالنسبة للقارئة من الإناث ، فإنها سوف تظل عند مستوى الواجهة الخادعة » (٢١) (كورتازار - ١٩٧٥ ، ص ٤٠٨) .

بتعبير آخر ، فإن القارئ الذي تخاطبه الرواية الجديدة ليس هو ذلك النوع السلي التقليدي ، القانع بتلق وتوقع سرد مباشر قويم ، يطرح له رؤية بينة الواضوح للعالم . إنه « الشريك » الذي يساهم - مع الكاتب - في مشروع البحث عن معنى أعمق لعالم غامض ، ملغز .

على أن المقطع المختطف أعلاه يشير إلى اعتقاد دائم بمغزى الأدب ، أو دلالتيه . ومن « الخطأ » أن نستخلص من فقد الروائيين الجدد « الواقعية » ما مؤداه أن الرواية قد أصبحت تنحصر في مجرد لعبة شكلية ، صورية ، تُجزع بمعزل عن الرجوع إلى أي شيء يبدو ذاتها . لا جدال في أن هناك عنصرًا ذاتياً جليراً بالأهمية في الرواية الجديدة ، وأن روايات عدة تتضمن

انعكاسات لطبيعة القص ، ومشكلات الكتابة ، وصحيح كذلك أن معظم الروائيين - من أمثال كاربنتير وفويتيس - يعنى بتأليف نماذج شكلية متقنة الصنع ، وأن القص الأمريلايني - بوجه عام - الراهن ينسج بخصيصه نادرة ، تتضح على وجه الخصوص عند بورخيس ، وكابريو لينفانت ، في ولع هؤلاء بإقامة مباريات فية مع القارئ . على أن ثمة نصاً واحداً ، على الأقل ، يجهر باعتقاده الواضح بدور أوب - « فعل الكتابة » ، (الفردوس - بورتره لصورة فنان) - على سبيل المثال - لخورسيه ليزاما ليما ، تعرض لمرحلي الطفولة والمراهقة لشاعر شاب ، يجيد لونا من الشعر ، تمثل مفرداته آليات لفهم العالم وخلق تصور ما للتاريخ ، ومن ثم تحقيق « الهوية المطلقة » . وتبدو الرواية حالة مطابقة - إلى حد ما - لعمل مؤلفه ليس شاعراً فحسب ، بل شاعراً كاثوليكيًا كذلك . غير أن « كم » الخيال « الخالص » الذي طرحه - ولم نزل نطرحه - الرواية الجديدة في الأحقاب الأخيرة يكاد ينذر بانتهاء الثقة التام في الكلمة المكتوبة . فمن الجدير بالإشارة أن كابريو لينفانت في (ثلاثة نمر حبيسة) مثلاً ، يعيد تصوير حالة « هافانا العاصمة قبل الثورة » ، وكأنه يلقي بظلال الشك حول إمكانية إجراء مثل هذا المشروع . والثابت أن معظم روائي أمريكا اللاتينية يحاول تصوير الواقع الاجتماعي الخاص ببلاده ، وإن كان بعض هذه الأعمال - لاسيما (انفجار في الكاتدرائية) لكاربنتير ، و (مائة عام من العزلة) لماركيز ، و (حرب نهاية العالم) لمارجارا ليويسا - تعد من قبيل الروايات قارئة النظرة ، فيما انعكس من واقع أمريكا اللاتينية بوجه عام . وعلى الرغم من انتقاداتهم لمزاعم الواقعية ، وكذلك ، وعيهم بجسامة الدور الذي يواجهه الكاتب ، فإن الروائيين الجدد لا يزالون يطمحون لأن يتجزوا ما يحاول إنجازهم الروائيون بوجه عام . أعنى : تصوير العالم المعيش . وعلى نحو تطبيقي ، يعتمد الروائيون الجدد في المقام الأول على ما يمكن وصفه بـ « التصور المتعدد » ، أو الأكثر

شمولاً ، للواقع : ذلك المفهوم الذي يعنى بطبيعة واقع معقد ، متعدد الأوجه . إن الشكل السردى المجزأ ، والمنجز على هذا النحو فى أعمال « إيوسا » مثلاً ، معنى به مضاعفة الوسيلة التى قد نختبر من خلالها الحياة المعيشة . فالأحداث ، والمعلومات المطروحة ، تقدم لنا بطريقة غير منتظمة . وبالتمايش والتجربة القرائية فحسب ، نستطيع أن نوصل بين أجزاء العمل الفنى فى وحدة واحدة ، مستغلين من طبيعة الإدراك المؤخر (أى إدراك الحوادث بعد وقوعها) . ولست أعنى ، بالقطع ، القول إن هذه الروايات مفككة البناء . إن ذلك « المونتاج » الفنى يلعب دوراً حاسماً بالفعل فى تخصيص رؤية القارئ للواقع ، فوحدات السرد تنتظم على نحو من شأنه أن يخلق نوعاً من التفاعل الإيجابى مع النص ، ومن ثم ، اعتماداً أو طرح « مناظير » جديدة للرؤى ، تكفى على بعضها البعض ، فيما تبادل زوايا الكشف والتنوير .

لغة « تقنية فنية » أخرى مفضلة من جانبهم كذلك ، تتمثل فى اعتماد تعدد « صوت الراوى » بفرض تقديم وجهات نظر متعددة للواقع ذاته . هاهى (زمن البطل The Time of The Hero) لماريو فارغاس إيوسا - التى تدور أحداثها فى « أكاديمية عسكرية » ببيرو ، حيث يتظاهر طلابها بنوع من الرجولة الظاهرية بوصفها استراتيجية حياتية - تترواح فيها مستويات السرد بين ضمير الغائب ، والمونولوج (الداخلى ، والمنطوق) كى تكشف عن تلك الهوية بين شخوص الأولاد وبين ذواتهم المهترعة الرقيقة ، من ناحية ، وكى تلقى الضوء على كيفية أن هذه « المعاملة » - التى - يلقاها الأولاد بالأكاديمية - من شأنها أن تشوه شخصياتهم بإجبارهم على قمع مشاعرهم الرقيقة من ناحية أخرى . وتضخ ، بدرجة أكبر ، هذه الهوية درامياً ، فى الختام المفاجئ الذى يجبرنا على إعادة تقييم قراءتنا للرواية ، حيث يتكشف لنا أن الصبى ، مجهول الهوية ، الخائف

الرهيف المشاعر الذى كان يحكى قصة حياته المبكرة بضمير المتكلم ، لاشئ آخر غير « جاجور » ذلك الديموث المشاغب الذى رأيناه يدير المكان بالمدرسة . و(وفاة أرتيميو كروز) The Death of Artemio Cruz لكارلوس فوييتيس ، هى كذلك واحدة من أبرز النماذج الروائية على تعددية صوت الراوى ، حيث تصور احتضار ثورى سابق ، تحول إلى قطب من أقطاب الرأسمالية الفاسدة ، عبر متواليات سردية تتقل بين ضمائر المتكلم والمخاطب والغائب . وبشئ من التجاوز ، تعرض وحدات ضمير الغائب للوقائع الرئيسية فى حياته على نحو موضوعى ، بينما تنقل مونولوجاته الداخلية مجمرع الأفكار التى تتأوبه وهو راقد على فراش الموت ، يراجع حياته الماضية ، متأرجحاً بين الكبرياء والشعور بالذنب . وفى الأجزاء المروية بضمير المخاطب ، نراه « يخاطبه » بصوت اللاوعى - فى صيغة المستقبل - الذى يردده للواء كى يعايش من جديد لحظات الحقيقة ، وهو يستقر على تلك الخيارات التى أدت إلى تدمير حياته لاحقاً . هذه الرؤية التعددية لكروز لا تقدم إطلالة عميقة على طبيعة القوى المتصارعة التى تحاول جاهدة بفرض النيل من حياته فحسب ، وإنما تمكس كذلك فقدته التكاملى بوصفه رجلاً ، وتفسخه فى مواجهة موت وشيكة . والمحصلة النهائية : هى أن الانتهازى الذى لا يمكن الدفاع عنه أخلاقياً ، يدمر شخصية إنسانية تماماً ، رجلاً يكفى بأن يلتقط قطعة من الكمكة ، وأن يتناولها ، يتأرجح ، فيما يجبر الآن على اتخاذ قراراته ، بين تهشة الذات ، والشعور بالخيانة الذاتية .

ويستطع الروائيون الجدد كذلك من « مدى » الواقعية بمنح العالم الفنى المكانة ذاتها التى يحتلها العالم « الفيزيقي » أو الاجتماعى . فالواقع الذاتى ، يصالح بوصفه لا يقل « حقيقة » عما يمكن تسميته بـ « الواقع الموضوعى » ، وما يتم التوصل إليه على المستوى الفكرى ، أو الشعورى ، أو التخيلى يسجل

أستورياس، وكاربتير وأرجيداس، وهو لون يحاول نقل
المعتقد الدينى السحري، والرؤية الأسطورية للعام التى
تعتنقها الشعوب الهندية والزنجية من أمريكا اللاتينية .

ثمة وسيلة أخرى من وسائل تجاوز الرواية الجديدة
لنطاق الواقعية التقليدى، يتبدى فى « إعادة خلق »
أنماط القول أو المنطوق، ليس بغرض اعتماد صحته،
أو ثبوته، وإنما لتصوير المجتمع على نحو يسمح بالتعبير
عن ذاته شفاهياً . (عالم ليوليوس) على سبيل المثال
لايتشنيك، تحيط - باستهجان - بطرائق الكلام المعسول
للطبقة الراقية فى ليما، كما تعكس الوجود المرفه
المستقل للأقلية البيروية . وكذا الأمر فى (ثلاثة نمور
حبسية) لإينفانت، صورة جامعة لمجتمع كوبا قبل
الثورة، تنقل، على مستوى لغوى، وعبر إعادة إنتاج
النمط اللغوى المنطوق فى « هافانا » ذلك الوقت،
وموقف الدولة التابعة، غير المستقلة، وكذا عقدة الضعة
الثقافية التى تنعكس - فى مجملها - على الوعى الذاتى
للسائمين بالكوبية، فى محاكاتهم الثقافة الإسبانية،
وفى الاستخدام واسع الانتشار للإسبانية الإنجليزية - Span-
glish . وبالمثل، (خيانة ريتا هيوث Betrayed By Rita
Hayworth)، وكذلك (رقصة التانجو الحزينة - Heart-
break tango) للمايويل بويج، كلتاهما تعتمد المونولوج
الداخلى، والمونولوجيات الطويلة، ومشتخلصات
المفكرات اليومية، والرسائل التى تكشف الطبقات الدنيا
من خلالها عن نقص حاد فى شعورها بهويتها الخاصة،
فيما تتحلل هويات مستعمارة، مستفاعة تارة من الثقافة
الشعبية Pop Culture، أو على هيئة أفلام هوليودية، أو
أوبرات صابونية (1) Soap Opera، أو أغنيات شائعة تارة
أخرى . الشفاهية، كذلك، خصيصة تميز أعمال
« خوان رولفو » الذى تعيد روايته (بيدرو بارامو Pedro
Paramo) تصوير الريف المكسيكى، من خلال سرد قد
يبدو للوهلة الأولى تقليدياً، غير أنه يكشف تدريجياً عن
بنية مؤسسة شفاهياً، مع ظهور أحد الشخصوس : خوان

باعتباره « حقيقة واقعة » . فالأحداث المسرودة فى رواية
دونوسو (طائر الليل القبيح) مثلاً، تمثل نوعاً من
« تطبيع » الفانتازيات، والهواجس غير السوية التى
تغلب الشخصبة الرئيسة « همبرتو بينالوزا »، الذى
يعيش - سكرتيراً لجيرونيمو ازكوبيتيا - فى ظل العالم
الامتيازى لحكومة الأقلية، بأحلام - للتواصل مع
مراتب الطبقات العليا - لا يزعزع من توازنها سوى
شعوره الدليل بالضعفة على المستوى الاجتماعى . وفى
واحدة من الأحداث الرئيسة بالرواية، لا يكتفى
« بينالوزا » بأن « يدبث » رئيسه، بل ينسب إلى زوجه
وربما لم يكن عضو حكومة الأقلية (رئيسه) قادراً على
إتجا به . وبالتتابع فحسب، ينكشف لنا جلياً أن كل ما
تم سرده على أنه « أحداث حقيقية »، هو فى الواقع،
ليس أكثر من فانتازيا يثار بينالوزا خلالها لخسة منزلته
الاجتماعية، ويؤسس لانضمام نفسه داخل الحكومة.

ثمة حالة مضايرة إلى حد ما فى رواية ماركيز
(مائة عام من العزلة) التى تحكى تاريخ مدينة
صغيرة من « ماكوندو »، ليس بالضبط كما حدث
هذا التاريخ، وإنما على غرار ما خبره أهل هذه المدينة،
وفسروا أحداثه، وكما تناقلوه عبر أعراف الحكى
الشفاهى . وهنا، وعندما نخشى ريميدوس الجميلة،
تسجل الرواية حقيقة أن « أغراب المدينة » كانوا يرون
أنها هربت مع رجل ما، وأن قصة صمودها إلى السماء
ليست إلا حكاية ملفقة من جانب العائلة فى محاولة
للتستر على تلك الفضيحة . غير أن الرواية تنحاز لتفسير
العائلة، وتسرد تفصيلاً . فروية الأحداث على هذا النحو
تتساق كلية مع تصور ثقافى لشعب ريفى منعزل، ومن
ثم يمكن تصورها مندرجة تحت « الأحداث
المعقولة » أكثر من اعتبارها معجزات التقدم التكنولوجى
المعاصر، كصناعة السينما مثلاً . وهذا النمط من
الواقعية الذى يندرج تحت مسمى « الواقعية السحرية
magic realism » يشغل حيزاً رئيسياً فى أعمال

مباشرة ، يجري فوق الجدران كي يتجنب
تلويث السجاجيد ، و . .

بينما الأم تتابع خط سيره وهو يعود للجسم ،
يتحول إلى نوع من « الأحبال السريعة ..
الهائلة ، في محاولة لإعادة تأسيس رابطة ما
قبل الولادة فيما بينهما » .

وبالمثل في « بيدرو بارامو » ، فالإحباط الذي يمرّر
كثيرة الشخصية الرئيسة ، وكذلك فيضي التوهيمات التي
تمثل « أنموذج الوجود » في الرواية ، يشار إلى كليهما
رمزياً من خلال الحادثة التي يتسلق فيها بيدرو الصغير
التل مع صديقته ، ليطير طائفة ورقية تأخذ شكل
« الطائر » ، لا لشيء إلا كي يربا ارتضاء الخيط ،
وسقوط الطائفة إلى القياح . والرواية ، كلاً مميزة بصور
تترواح بين الصعود والهبوط ، كي تعيد ترديد نغمة
الموضوع الرئيس للرواية : انكسار الآمال والطموحات
الإنسانية . وبعض هذه النماذج الروائية ، حقيقة ، لا تعتمد
على عنصر الحبكة الدرامية وإنما على « تنمية »
الموضوع الداخلي لها ، من خلال « مويقات » متكررة .
هكذا الحال في رواية « السيد الرئيس (The President) »
لأستورياس ، و يطرح موضوعها الرئيس انهيار جميع
الأواصر الإنسانية في مجتمع تحكمه ديكتاتورية قمعية ،
ومن ثم ، فإن مواجهة الشخص الرئيسة في الرواية
بساعى يريد غارق في سكره - لا يستطيع حتى أن يتفوه
بوضوح ، أو يسلم خطباته التي تظل تساقط منه طوال
الطريق - على النحو اللائق هي واحدة من سلسلة
أحداث رمزية تكشف عن انهيار هام في طبيعة التواصل
في بلد فقد كل حي بالتماسك الاجتماعي .

والأسطورة myth واحدة من أشكال التعبير المجازي
التي عنيت الرواية الجديدة بتوظيفها ، وفي إطارها
تأسست بنائياً روايات عدة . رواية « الرئيس » ، السابق
ذكرها ، تحكي سيرة وصيف ديكتاتور يسقط بغيضا

بيدرو ، بوصفه مؤلفاً داخليا للنص ، يسرد أحداث قصته
الخاصة ، ويخاطب - ويستمع إلى بقية الشخص
الأخرى . إن أسلوب رولفو الشفاهي هنا ، وكذا في
(السهل المحترق Burning plain) في تجليه من خلال
تقنية التكرار المستمر للألفاظ ، والمبارات ، على غرار
شديد الشبه بطريقة « عود على بدء backtracking »
أو « الرجوع إلى حيث بدأنا » في القص الشفاهي ،
يتجاوز بغير شك ، كونه مجرد حيلة شكلانية ، فهمه
الرئيسي هو أن يضعنا في قلب عالم البسطاء الريفيين
حيث « الأمية » هي كل نتاجهم الثقافي !!

وخوسيه ماريا أرجينداس كاتب آخر تحاول أعماله
التعبير عن الثقافة الشعبية الشفاهية وتصوير عالم
الفلاحين الهنود في منطقة الأنديز البيرو . إلا أن ذلك
قد واجه أرجينداس بإشكالية كبيرة ، عند ترجمة مشاعر
الفلاحين التي تعبر عن ذاتها في لغة الكيتشوا (Quechua)
إلى البيعة الإسبانية المخالفة . ومن ثم فإن إنجاز
الكبير قد تبدى في اعتماده أسلوباً يسمح بالإسك
بإيقاع ، ونكهة الكيتشوا ، وبالتالي ، نقل ذلك العالم
الروحاني لهنود الأنديز .

وبينما تركز الرواية الجديدة في أمريكا اللاتينية
على « الواقعية في مفهومها الشمولي » تحاول كذلك
التكثيف من « تعبيرية النشر » من خلال إعادة تمثيل
الواقع في أسلوب غير حكائي ، وعلى غرار الوسيلة التي
يعتمدها - اصطلاحاً - الشعر . في (مائة عام من العزلة)
مثلاً ، نرى أن التواصل الشخاطري أو التراسلي الذي
يربك نواميس الطبيعة كي يوحد روحياً بين أورسولا
وخوسيه أركاديو في لحظة وفاته ، ينقل رمزياً في
عبارات « فيزيقية » :

« دم الابن ينهب للبحث عن الأصل الذي
نشأ منه ، يتسلق الحواجز ، يطفق في قفزات

للتقليد « العقلى الثقافى »^(٦) للغرب . وعدد كبير من الروائيين الجدد ينزعون إلى تصوير « اغتراب » الإنسان الغربى . لارسن ، مثلاً ، : الشخصية الرئيسية فى رواية كارلوس أونيتى (الترسانة Shipyard) يصور كاريكاتورياً هذه الحركة ، أو أصحابها : أبطال التسلق الاجتماعى فى قص القرن التاسع عشر . وذلك بادعائه المسؤولية عن « الترسانة » ، بينما هو ، فى حقيقة الأمر ، يتوود إلى ابنة صاحبها . غير أن العالم الذى ينجز من خلاله تأثيره الكاريكاتورى ، أو « الجروتسكى » هو عالم يسخر من التقدم ، وروح التفاؤل التى سادت العصر الصناعى . فصاحب الترسانة مفلس وابنته مجنونة ، والميناء المتحلل لم يعد يعمل بكفاءة ، والموظفان الباقيان يقضيان الوقت فى قراءة ملفات بالية . إن لارسن فى الحقيقة يمثل شخصية « المغترب » الذى يحاول أن يتواصل مع عالم عبثى ، بالدخول فى قلب اللعبة ، وأن يمارس حياة لا جدوى منها بطريقة من يمارس حياة ذات مغزى . وبشكل أعم ، فإن « تفسير » أونيتى للحضارة الغربية يعرب عن هويته من خلال شخوص تفتقد التكيف مع المجتمع ، وتحاول خلق واقعها الخاص البديل . على أن « خوليو كورتازار » يعد الكاتب الأكثر وضوحاً فى انتقاده التقليد الثقافى المادى فى الغرب ، وفى كشفه عن الحاجة الملحة لوسيلة بديلة بغية التواصل مع الواقع . إن الموضوع الرئيسى فى (لعبة الحجلة) هو المطالبة بـ « المصداق » الذى يفتقده « الغربى » ، فيما تكبله القيود المادية المشوهة ، وتقاليده البورجوازية المقيمة . « أوليفيرا » فى (لعبة الحجلة) يرفض أن يذعن للمعايير المتعارف عليها ، يسلم نفسه ، بوصفه بديلاً لهذه المعايير ، لما هو دون « المادى » محاولاً أن يعيش على أساس أكثر صدقاً وحيوية . ذلك الأساس الذى يبدو عبثياً بالمعايير الاصطلاحية . وكما يشير العنوان ، تبدو الحياة لعبة حجلة ، حيث الهدف هو إيجاد مخرج ما ، إلى « مربع الحقيقة القصوى » . وتعرض الرواية بوسائل شتى للأنماط التقليدية للفكر الغربى ، وللسلوك

ومكروها ، ونحت تأثير الحب ، يندم على سوء تصرفاته ، يغير من طرائق حياته . إنها محاولة للتعبير - بصياغة معكوسة - عن أسطورة : « تمرد إبليس على الذات الإلهية » . الرئيس يتمثل فى شخصية الشيطان بكونه يحكم عالماً جهنمياً ، بينما شخصه المفضل : أنجيل فيس (الوجه الملائكى) ، يتخذ شكل « إبليس » . لكن تمرده يأخذ صورة « نبذ الشر للخير » بوصفها جريمة خيانة عظمى ، على إثرها ينفى إلى مجاهل الأرض فى سجون الرئيس المدلهمة . هذه المعالجة الأسطورية للديكتاتورية لا توفر للرواية رؤية إنسانية أكثر رحابة فحسب ، بل تنقل فى الوقت ذاته الصراع الجوهرى بين الرقى الإنسانى من ناحية ، وحب الاستئثار الذى يكمن خلف الصراعات السياسية من ناحية أخرى . وعلى نحو مشابه ، تركز رواية رولفو (بيدرو بارامو) على رحلة « خوان برسيادو » إلى موطنه الأصلي : مدينة كومالا ، كى يبحث عن والده . تلك الرحلة التى تمثل « العوز » المكسيكى للهوية . وبشكل أكثر عمومية ، هى البحث الإنسانى عن السعادة . ورغم ذلك ، تنكشف الرحلة عن كونها « هبوطاً فى الجحيم » . فكومالا ليست أكثر من مدينة « شبحية » ، حطمتها - من قبل - قمع أبيه لها ، ذلك الطاغية الإقطاعى : بيدرو بارامو ، يعيش سكانها القليلون الباقون فى حالة من التردى والبأس ، على قناعة بأنه قد حكم عليهم ، بالنفسى إلى الأبد ، من نعم « الله » . وفوق ذلك ، فالرواية فى اعتمادها على الأساطير المكسيكية عن « حياة ما بعد الموت » تروى من داخل مقبرة ، حيث سكان كومالا السابقون عاجزون عن أن يتحرروا كذلك فى « ما بعد الحياة » ، مقدر عليهم أن يمايشوا الحشرات نفسها ، وعذابات وجودهم الدنيوى مرة أخرى .

وينطوى « الانجاء الروائى الجديد » ، فى تحديه لمزاعم الواقعية من ناحية ، وتمييزه للواقع الذاتى ، والأشكال المجازية للتعبير من ناحية أخرى ، على انتقاد

3

بنيادور

سعيها الدائم الواعي للقبض على صيغة إنسانية أكثر شمولاً ، تلك الصيغة التي كانت تعوز أصحاب الاتجاه المبكر في الرواية الواقعية . هذه « الإنسانية » بالقطع هي واحدة من عناصر قوتها الرئيسية . فأحد عناصر الخصوبة في (بيدرو بارامو) أن الرحلة الأصلية « لخوان برسيادور » تخلق أصدقاء جامعة شمولية ، باستحضارها « توازيات » مع الأسطورة اليونانية ، ك« أسطوري » (تليماخوس) ، أو (أرفيوس) ، بل إننا عندما « نفرض » هذه القراءة « الشمولية » فحسب على نص مثل (بيدرو بارامو) فإننا « نفقره » كذلك . فالرواية ، على نحو أكثر مباشرة ، تستحضر كذلك العلاقة بالأسطورة المكسيكية : رحلة كوزالكوئيل إلى ميكتلان : مملكة الأموات . والعالم الذي نتعرفه في الرواية هو نوع تؤسس فيه الثقافة الوطنية « الوجود الحي المميش » . وبالمثل ، فإن ديكتاتور « أستورياس » في رواية (السيد الرئيس) لا يرمز له بالشيطان فحسب ، وإنما به (توهيل) Tótil إلى « المايا » القديم الذي يتطلب القرابين البشرية . وناج هذا « الارتباط » هو إظهار الطاغية السياسي في أمريكا الوسطى في تجسيد معاصر لتقليد سلفي سابق . وكما يرى ويليام روي (١٩٨٤) ، فإن الاتجاه الشمولي الجامع لرواية أمريكا اللاتينية سوف يعرضها لمخاطرة مداجنة وتخريف نصوص يشق « هدمها » أساساً من تميّنها ، أو تخددها .

وواقع الأمر ، أن كفاح شعب أمريكا اللاتينية ضد السيطرة الاجتماعية والاقتصادية والسياسية ، يعبر ، في كثير من الأعمال ، عن نفسه في العلاقات ، أو المفاهيم الثقافية التي تناوى الثقافة المهينة المفروضة عليهم من قبل الإمبريالية الغربية . وتتضح علاقة الصراع تلك ، بين الثقافة الشعبية والرسمية في عمل « روا باستوس » : (ابن الإنسان Son of Man) من خلال تمثال للمسيح بالحجم الطبيعي قام بنحته واحد من المنبذون . ورغم استهجان السلطات الأكاديمية ، فالتمثال كان بحق

بوصفه عبثاً ، أو عقبة تحول دون الوصول إلى ذلك الهدف (خيانة الحقيقة) وعلى نحو خاص ، لا تنطوي الرواية على بنية ثابتة . وبدلاً من ذلك ، تقدم لنا وسيلتين بديلتين لقراءتها ، فمن الممكن أن نقرأ على نسق تقليدي ، في وجود أو حذف مقطع النهاية من الفصول التي « لا ضرورة منها » ، أو لعلها نقرأ على نسق مزدوج معدل ، فيتضمن النص تلك الفصول التي « لا ضرورة منها » بمقتضى توجيهات الكاتب ، كي يتكون لدينا منظور جديد للتعامل مع الأحداث المروية . نسق الرواية كما تم طرحه ، هو إذن مجرد واجهة زائفة Façade ، تخفي وراءها نسقاً باطنياً أكثر عمقاً . وحقيقة الأمر ، إن ما يدعونا لفعله « كورتازار » هو أن نطرح عنا « سلباتنا » المعتادة ، أن نقاوم ما « يلقي » علينا ، وأن نوحّد بينه وشخصية « أوليفيرا » في مطالبتهما بنظام مختلف ، وأكثر مصداقاً . والمحصلة النهائية هي أن الرواية بالنسبة لقارئ سلبى ، سوف تنتهى عند انتحار « أوليفيرا » بإلقاء نفسه من النافذة ، بينما القارئ الإيجابي ، سوف يجاوز ذلك إلى تفهم أن قفزة أوليفيرا في الخلاه ليست إلا قفزة « مجازية » في بيئة ميشافيزيقية ، حيث تنمحي الأنظمة الاصطناعية ، وتتصالح الأضداد المزدوجة ، الثنائية .

على أنه يمكن القول إن هذا النموذج من انتقاد « المادة الغربية » ينتمى ، في حد ذاته ، إلى اتجاه ما ، داخل الثقافة الغربية ذاتها . وبشكل أكثر جوهرية ، فإن الرواية الأميركية اللاتينية تعارض السيطرة ، أو المركزية الأوروبية Europcentrism ، بالتعبير عن تجربة العالم الثالث ، وتصوير نقالده الثقافية الخاصة المحلية .

لا شك إذن في أن « الرواية الأميركية اللاتينية » قد دخلت في غمار الاتجاه الرئيسي السائد في الأدب العالمي ، من باب احتوائها لأهم التيارات الفكرية في زمننا الراهن ، ومشاركة كتابها التصورات والمفاهيم الفنية والفلسفية للمعاصرين من الكتاب بوجه عام ، ومن

جديراً باحترام وقبول سكان الحضر من مدينة « إيتاني » ،
 وتفضيلهم له على الصليب المميز بالكنيسة المحلية .
 والعمل - في تمثيله لمعاناة شعب باراجواي ، ولأن
 يكون « المخلص المنتظر » هو واحد من بينهم - قد
 استطاع أن يَفصلَ عواطف الشعب ، وطموحاته
 بطريقة عجز عنها « الدين المؤسسي » في تقويمه لنظام
 اجتماعي قمى . وكذا الأمر في (مملكة هذا العالم
 The Kingdom of This World) لأليخو كاربنتيير ، فثمة
 تركيز على « ثورة العبيد » في هايتي في نهاية القرن
 الثامن عشر ، حيث كفاح الزنوج من أجل الحرية يضع
 عالمهم : عالم « الدوانية » (٧) السحري، في مواجهة
 العالم المادى للسادة الفرنسيين . وفى (جامعو
 السذرة Men of Maize) لأستورياس التى تركز على
 انتزاع ملكية الأرض من الشعوب الهندية بغرض
 الاستغلال التجارى لحقول الذرة . فرفض هنود
 جواتيمالا محاولة تخريب طريقة حياتهم ، لا يحارب
 بالسلاح فحسب ، بل كذلك من خلال « الأساطير »
 التى يحتفظون من خلالها بتصورهم الخاص للعالم .
 وبدوره ، يؤكد أرجيداس فى رواياته أنه برغم قرون القمع ،
 فإن الفلاحين الهنود بالأنديز البيروى قد حافظوا على
 شعورهم بالهوية الذاتية ، من خلال تمسكهم بثقافتهم
 الوطنية . وفى رواية (ثعلب فوق ، ثعلب تحت The
 Fox Above, The Fox Below) ثمة تهديد بالغ القسوة
 لهذه الهوية يكشف عن وجهه فى « التطور الصناعى
 الرأسمالى » الذى اجتذب فيضاً من المهاجرين هجرة
 جماعية من الريف إلى المدينة ، الأمر الذى نتج عنه
 « انهيار » فى القيم التقليدية وطرائق الحياة
 الخاصة . ولكن « الحضور » الشامل ، العميق والنافذ
 - على مدار الرواية - لمظاهر الثقافة الوطنية يرمى إلى
 قدرة هذه الثقافة ، ليس على الوجود فى بيئة مخالفة
 فحسب ، بل كذلك - بوصفها متجانسة ذاتياً - على
 « فرض » التأثير الهندى على القطر بأكمله .

وعلى الرغم من أن هذه الأعمال نادرة ما تظهر
 الثقافة المهيمنة ، التى تقاوم ، والمثقل عليها من قبل
 الثقافة الوطنية فى أشكالها الأدبية ، فإن أصحاب هذه
 الأعمال أنفسهم قد تأثروا بطبيعة الثقافة التى
 يصورونها . رواية (ثعلب فوق ، ثعلب تحت) تنبنى
 على أسس هندية منظمة ، وتنزع إلى تطوير أسلوب
 « الكتابات الشفاهية » الذى يحاول نقل الأشكال
 الفنية « الكيتشوانية » إلى صفحات مطبوعة .
 ويلاحظ ويليام روى « التأثير الموسيقى للثقافة الشعبية
 الشفاهية على جارتها ماركيز » ، والثقافة الجوارانية (٨)
 على روا باستوس ، وثقافة أمريكا الوسطى على أستورياس
 (روى ١٩٨٤ - ٨٥) وفى مجمل « قصر » أمريكا
 اللاتينية ، هناك نوع من « الانقلاب » من جانب
 الثقافة الشعبية على البيئة الغربية بشكل مؤثر . ولا يمكن
 وراء هذا التحيز للثقافة الشعبية انتماء للجموع المقهورة
 فحسب ، بل هناك كذلك شعور بأن واقع القارة مختلف
 تمام الاختلاف عن واقع الغرب الصناعى المتقدم ،
 وكذا شعور بضرورة البحث عن هوية خاصة جنورها
 مغروسة فى أرض « أمريكا اللاتينية » ذاتها . كاربنتيير
 بوجه خاص يتلمس تلك العلاقة بين أمريكا اللاتينية
 والعالم الغربى ، لاسيما فى (انفجار فى الكاتدرائية Ex-
 plosion In a Cathedral) التى تصور المجتمع الكارىبى
 فى مواجهة فلول الثورة الفرنسية . وفى كل أعماله ،
 تبدو النظم الغربية « المغروسة » غير صالحة النمو فى بيئة
 أمريكا اللاتينية . وفى تجسيده غربة مشقف أمريكا
 اللاتينية المتأثر بالغرب ، يكشف بطل الرواية ، وهو
 موسيقار مقيم فى نيويورك ، فقدان هويته ، رجلاً وفناناً ،
 عندما يقوم برحلة إلى أحراش « أورينوكو » ، تلك
 الرحلة التى تعيده زميناً إلى عالم ما قبل التاريخ . لكن
 عودته آخر الأمر إلى الحضارة تكشف عن إدراك من
 جانب كاربنتيير مؤداه أنه - بالنسبة لمواطنى أمريكا
 اللاتينية بالقرن العشرين - لا بد أن يتساقو رجوع
 الإنسان إلى جذوره مع حقائق العالم المعاصر . وتعالج

وجودهم بنجاح - تعكس ثقة أرجيداس في قدرة الثقافة الوطنية على أن تزدهر فيما وراء حدودها الريفية ، وأن تغير من شخصية المجتمع الدولي .
 ختاماً ، فإن الحيوية التي يشهدها « قص » أمريكا اللاتينية - بوجه عام - في الأحقاب الأخيرة تدل على أن كتابها ، بالرغم من الوعي الحاد بقيود الأدب ، يمتلكون الطموح ، والشقة في السيطرة على زمام الموضوعات الضخمة . جودتها هي معيار حداثتها التي اتسمت بها أعمالهم . ففضلاً عن « النظرية » التي تدعم أساس الرواية ، فإن الإنجاز الأكثر أهمية ، هو أن كتابها قد أصبحوا رواداً واسعى الاطلاع والإلمام بصناعتهم .

(أنهار عميقة Deep Rivers) لأرجيداس المشكلة ذاتها ، في قصة « أرستو » (الولد الصغير) الذي يرتبط عاطفياً بالهنود الذين ولد بينهم ، والذي - في ذهابه إلى المدرسة - لتلقى « نوع من التعليم يؤهله لأخذ مكانه في المجتمع - يكشف اغتراب ذاته في عالم ذوى البشرة البيضاء . إن الراحة التي يجدها في عالم الهنود الروحاني هي التي تدعم شعوره ذلك ، فيهرب من بيئته الغريبة ، في المدرسة ، كي ينصت لموسيقاهم ، ويجدد علاقته بعالم الطبيعة السحري . ولكن تجربته تدعو للشك في تأثير قيم « الكيتشوا » في عالم « الأبيض » ، ذلك العالم الذي يضطر أرستو أن يعيشه . ورغم ذلك ، فإن « ذروة » الرواية - التي ترى أن الهنود قد أثبتوا

الهوامش :

- (١) خطرنا صعوبة السب وتكراره في مواضع مختلفة من المقال إلى استعلاق هذا الاصطلاح بوصلة مرادفاً - فهاذا للترجمة - لرواية أمريكا اللاتينية ، وتحديد أول: رواية أمريكا اللاتينية للكتابة بالإسبانية Spanish-America's Novel كما وردت .
- (٢) لغة ترجمة لحنون هذه الرواية عن الإسبانية - (عالم ضيق وغريب) ، ولا نخفي دهشتنا من حجم هذا الاختلاف ، وردت بالكتابين المعاصرين بأدب أمريكا اللاتينية في سلسلة عالم المعرفة .
- (٣) القارئ « الأني » والقارئ « الذكر » فقرة وضعها كورتازار بين القارئ السلي (الأني) والقارئ الإيجابي المشارك إبداعياً (الذكر) - المترجم .
- (٤) الأوبرا الصابونية ، مسرحية إنشائية أو تليفزيونية تعالج مشكلات الحياة المنزلية - المترجم .
- (٥) الكيتشوا : لغة هنود بيرو والمناطق المجاورة . وهي الإسبانية اللغات الرسميتان هناك - المترجم .
- (٦) Racionalist جندياً : المكتفى بالمثل ، أو للمفقد في كتابه دون الوعي .
- (٧) الوديفية : جملة زخمية إقليمية الأصل تنتشر بين زنوج هلمبي ونقوم على أساس السحر والحرافة - المترجم .
- (٨) لغة بعض السلالات العرقية في أمريكا الجنوبية .

افاق نقدية

- إشكالية الزمن في النص السردي .
- السارد في رواية الوجوه البيضاء .
- الموت والحلم في عالم بهاء طاهر .
- حكايات عن صراع الشرق والغرب .

إشكالية الزمن فى النص السردى

عبد العالى بوطيب

أسارع إلى القول، إن البساطة الزمنية هى فى الواقع سواء أكانت مستعملة فى تحضير العمل الأدبى، أم فى نقده، لا يمكن أن تكون إلا معططات تقريبية عديمة الإقناع، غير أنها تلقى شيئا من الأضواء المزعجة للغموض، فنبهى أن نبدأ دائما بالدرجات الأولى .
ميشال بونور

المكان كالرسم والنحت. وحتى نبرز المعطيات المميزة لهذه الخاصية فى الخطاب الروائى سنكتفى باستعراض أنواع الأزمنة التى تلتقى وتتقاطع داخل فضاء النص السردى كما عددها أحد المنظرين، بمعنى أنه داخل خطاب استعراضى «un discours représentatif» لابد أولا من تمييز :

- زمن الحكاية «le temps de l'histoire» .

- زمن الكتابة «le temps de l'écriture» .

- وزمن القراءة «et le temps de la lecture» .

يمكن اعتبار الزمن العنصر الأساسى المميز للنصوص الحكائية بشكل عام، لاهاعتبارها الشكل التعبيرى القائم على سرد أحداث تقع فى الزمن فقط، ولا لأنها كذلك فعل تلفظى يخضع الأحداث والوقائع المروية لتسوال زمنى، وإنما لكونها بالإضافة لهذا وذاك تداخلا وتفاعلا بين مستويات زمنية متعددة ومختلفة: «منها ما هو خارجى «externe» ومنها ما هو داخلى «interne» نصى محض»^(١).

فلا غرابة إذن إذا ما وجدنا بعض المنظرين يعرفون الرواية أنها فن يقوم على الزمن كالموسيقى، مقابل فنون

هذه الأزمنة الثلاثة تكون مثبتة فى النص، غير أنه بجواب هذه الأزمنة الداخلية «internes». توجد أيضا أزمنة خارجية «externes» يدخل معها النص فى علاقة، وهى :

- زمن الكاتب «le temps de l'écrivain» .

- زمن القارئ «le temps du lecteur» .

- وأخيرا الزمن التاريخى «le temps historique»^(١٢) .

وبالرغم من كون العلاقات المتبادلة بين كل هذه الأصناف الزمنية هى التى تحدد الإشكالية الزمنية للخطاب الحكائى، فإن:

«الزمن الداخلى أو الزمن التخيلى هو الذى شغل الكتاب والنقاد على السواء ... لاهتمامه بمشكلة الديمومة وكيفية تجسيدها فى الرواية»^(١٣) .

وهو ما سينصب عليه اهتمامنا نحن أيضا فى هذا العرض النظرى رغبة منا فى تلافى الإطالة. وأول خطوة عملية سنقوم بها فى هذا الاتجاه تتمثل فى تحديد دلالة كل من هذه الأزمنة الثلاثة الداخلية للنص السردى عامة، والروائى منه على الخصوص. يقول ميشال بوتور فى هذا الصدد:

«عندما نصل إلى حقل الرواية، ينبغى لنا تكديس ثلاثة أزمنة على الأقل: زمن المغامرة، وزمن الكتابة، وزمن القراءة»^(١٤) .

فما الفرق بين هذه الأزمنة، وكيف تتقاطع فيما بينها داخل النص الحكائى ؟

١- زمن الحكاية أو المغامرة «le temps de l'histoire» :

هو أول مستوى زمنى يشد إليه اهتمام القارئ باعتباره الخيط الرابط بين الأحداث الحكيمية فى سيرورتها الدياكرونية من ماض لحاضر فمستقبل. إنه باختصار الزمن الخاص بالأحداث والوقائع المروية، مع الإشارة إلى أن مسألة إدراكه من قبل القارئ تختلف بين الصعوبة

والسهولة تبعاً لاختلاف أنواع الحكى « من محكيات غير مؤرخة (les récits non datés) لحكيات مؤرخة (les récits datés) سواء بشكل صريح أو ضمنى »^(١٥) .

٢ - زمن الكتابة «le temps de l'écriture» :

ويتعلق الأمر هنا بالمدة الزمنية التى يتطلبها فعل سرد الأحداث وهو طبعاً غير زمن الكاتب . هذا بالإضافة إلى أنه كما قال أحد المنظرين : «ليس معطى سهلاً كما يُعتقد للوهلة الأولى»^(١٦) . على أن مسألة إدراكه قد تزداد صعوبة حين لا توجد أية إشارة دالة على تاريخ الشروع أو الانتهاء من كتابة العمل المدروس ، أو ما اصطلح عليه بـ «السرد غير المعلم narration non marquée» تمييزاً له عن «السرد المعلم narration marquée» الذى يكون متضمناً إشارات دالة على تاريخ بداية ونهاية كتابته .

٣ - زمن القراءة «le temps de la lecture» :

وهو لا يعنى طبعاً زمن القارئ ، بقدر ما يعنى المدة الزمنية التى سيحتاجها القارئ لإحجاز فعل قراءة عمل حكائى معين ، وهى مدة قد تقصر أو تطول تبعاً لحجم النص المقروء من جهة ، ونوعية القراءة من جهة ثانية ، أهى (عائلة أم عادية)^(١٧) . وكذا بفعل الظروف النفسية التى يكون عليها القائم بفعل القراءة من جهة ثالثة . غير أن ما يميزه فى جميع الحالات كونه زمناً ذا اتجاه واحد يحدد إدراكنا لمجموع أحداث النص السردى .

هذه الأزمنة الثلاثة المشار إليها سابقاً ، تفرض نفسها فى كل رواية ، إنها تتقاطع بشكل أو بآخر لتكوّن مايسمى بزمن السرد فى خصوصياته العامة ، بحيث يتخذ أشكالاً متعددة ومختلفة ، فهو تارة يساير زمن الحكاية حتى إننا نشعر ونحن نقرأ العمل وكأننا نعيش الزمن كما هو فى الواقع ، وتارة أخرى يقفز على حقب

«تشوهات زمنية *les déformations temporelles*»^(١١٤) مع العلم أن كلمة «تشويه» هنا مستعملة في غير معناها القدحى، إمّا بفعل خصوصية نقل ما هو مادى لما هو لسانى، أو ما يمكن أن نسميه بإرغامات الكتابة:

«فالكثابة تفرض عند التعبير تتابعاً في الأفعال، فحادثان أو فعلان وقعا في وقت واحد، لا يمكن أن يعرضا إلا واحداً بعد الآخر، على أن يشار لتزامنهما في الوقوع بعبارة متواضع عليها (في الوقت نفسه) مثلاً»^(١١٥).

أى أن:

«التزامن في الأحداث يجب أن يترجم إلى تنابع في النص»^(١١٦).

وإمّا بمحض إرادة الكاتب وحرية، كأن يقدم ما يشاء من أحداث ويؤخر الأخرى، ولم لا، والطابع الغالب على النصوص السردية عامة، والكلاسيكية منها على الخصوص، هو السرد اللاحق «*la narration ultérieure*» أو ما يسميه الشكلاينيون الروس بالعرض المؤجل «*exposition retardée*»^(١١٧). حيث لا يبدأ السرد إلا بعد انتهاء الحكاية أى بعدما يكون القائم بالسرد على علم تام بتفاصيل متنه الحكائى كله، مما يمنحه فرصة التلاعب به، ومن خلاله، بلذّة القارئ ونهمه، تقديماً وتأخيراً، وفقاً لرغبته وهواه الخاصين. وبالمناسبة تجدر الإشارة لوجود أشكال أخرى من السرد، يعرضها برنار فاليط في كتابه (استتيقا الرواية الحديثة) وهى بالإضافة للمصنف السابق، السرد السابق «*la narration antérieure*» وهو ذو طابع تنبؤى لأنه يتعلق بالإخبار عما سيحدث مستقبلاً، لذلك فهو نادر الاستعمال في الروايات، لدرجة قد لا يتعدى معها بعض المقاطع الرؤيوية «*visionnaires*» أو روايات الخيال العلمى. والسرد المتزامن الآتى أو اللحظى «*la narration simultanée*» أو ما

سابقة أو لاحقة للفترة الزمنية التى وصل إليها السرد، مما يجعله يكتسى طابعاً معقداً يتطلب الكشف عنه مجهودات قد تعادل أو تفوق تلك التى يبذلها الكاتب فى خلقها وتركيبها، لربط أحداث الرواية وشد بعضها ببعض:

«إن البناءات الزمنية هى فى الواقع من التعقيد المضمّن، بحيث إن أشهر المخططات سواء أكانت مستعملة فى تحضير العمل الأدبى أم فى نقده، لا يمكن أن تكون إلا مخططات تقريبية عديمة الإتقان»^(١١٨).

ولم لا! والأبعاد الثلاثة المكوّنة للزمن:

«ماضٍ حاضر مستقبل، ذات بساطة جميلة، غير أن الكل يتعقد بمجرد ما نريد ربطها بالبنية الزمنية للغة ما»^(١١٩).

وحتى نتمكن من تجاوز هذه الصعوبات، ولو بشكل نسبي، سنتبنى التصنيف الثلاثى الذى وضعه الباحث الفرنسى جيرار جنيت O. Genette أثناء استعراضه لخصوصيات هذا العنصر فى الخطاب الروائى، اعتباراً لعلاقات التماثل والاختلاف التى قد تربط زمن المغامرة أو الحكاية بزمن السرد أو الكتابة، وهى: الترتيب «*L'ordre*»، الديمومة «*la durée*» والتسواتر «*la fréquence*»^(١٢٠).

١ - الترتيب أو النظام «*L'ordre*»:

ويتعلق الأمر هنا بـ:

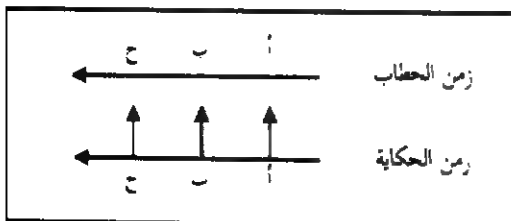
«العلاقات بين النظام الزمنى التتابعى للوقائع فى المتن الحكائى «*la diégèse*» والنظام الزمنى - المزيف «*pseudo-temporel*» لترتيبها فى المحكى»^(١٢١).

أو بين زمن «المتن الحكائى» وزمن «المبنى الحكائى»^(١٢٢)، إن شقنا استعمال عبارات الشكلاينيين الروس، وبالتالي ضبط ما يمكن أن يتولد عن ذلك من

ترتيب الأحداث بهذا الشكل المتصاعد ، أو لنقل ، المتتالى يوازى زمن كتابتها ، فكلاهما يبدأ من نقطة واحدة لا تلبث إذا نحن عايناها هندسياً أن تتحول لخط يمتد أمامنا من بداية الرواية لنهايتها ، دون انقطاع ولا توقف يهدف إلى خلق ما يعرف بالتأزم الدرامى *la tension dramatique* ، وتعليق الرغبة فى متابعة تطور الأحداث لدى القارئ إلى حين ، وهو شكل سردي نادر ما نجد الروائيين يستعملونه لما له من مضاعفات سلبية على طبيعة الرواية المكتوبة محولاً إياها لنص بلا ذاكرة ، وهو ما نبه إليه بوتور حين قال :

« إذا بذلنا مجهوداً قياسياً فى اتباع النظام الزمنى بدقة متناهية دون الرجوع إلى الوراء ، حصلنا على ملاحظات مدهشة . وهكذا نستحيل كل عودة إلى التاريخ العام ، وإلى ماضى الأشخاص الذين صادفناهم . وإلى الذاكرة ، وبالتالى إلى كل ما هو داخلى ، فيتحول الأشخاص عندئذ بالضرورة إلى أشياء ، ولا تمود رؤيتهم ممكنة إلا من الخارج ، وقد يصبح متعذراً حملهم على الكلام . وعلى النقيض من ذلك عندما نستعين ببناء زمنى أكثر تعقيداً ، تظهر الذاكرة كأنما هى حالة خاصة من هذه الحالات » (٢٢) .

ويمكن التمثيل لهذه الإمكانيات بأسهم عمودية تربط بين سهمين أفقيين يعكسان زمنى الحكاية والخطاب فى حالة السرد المتزامن من الآنئى أو اللحظى *«la narration simultanée»* (٢٣) :



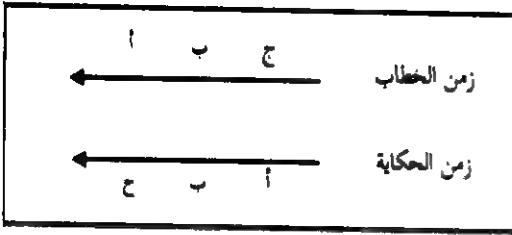
يسميه الشكلايون الروس بالعرض المباشر *exposition directe* (٢٤) ، وهو السرد المسير زمنياً ، أو مع تفاوت طفيف ، لزمن الأحداث . والحالة النموذجية جداً لهذا النوع الثالث من السرد ، هى كتابة المذكرات *Journal* ، التى يفترض فيها أن تتم مساء كل يوم نود تسجيل أحداثه ؛ مع ملاحظة أن هذه الأصناف السردية قد لا تنفرد فى أغلب الأحيان كل واحدة منها بعمل حكائى بعينه بقدر ما تتضافر جميعها لتشكّل البنية السردية الكلية للعمل الواحد . وهكذا ينقلب نظام الحوادث المحكية ليتخذ مظاهر وأشكالاً مختلفة ، انطلاقاً من نقطة البداية التى يقع عليها اختيار السارد ، والتى فى ضوئها تنتظم باقى الحوادث الأخرى ، ماضياً وحاضراً ومستقبلاً :

« ولما كان لا بد للرواية من نقطة انطلاق تبدأ منها ، فإنّ الروائى يختار نقطة البداية التى تحدد حاضره ، وتضع بقية الأحداث على خط الزمن من ماضٍ ومستقبل ، وبعدها يستطرد النصّ فى اتجاهاً واحداً فى الكتابة غير أنه يتذبذب ويتأرجح فى الزمن بين الحاضر والماضى والمستقبل » (٢٥) .

ويمكن إجمال المفارقات أو التحريفات الزمنية *«les anachronies»* (٢٦) الناجمة عن اندماج زمن الحكاية فى زمن السرد ، فى ثلاثة احتمالات ، أجمع عليها أغلب المنظرين ، وهى :

أ - حالة التوازن المثالى *«le parallélisme idéal»* (٢٧) ،

أو ما اصطلح على تسميته بـ « النسق الزمنى الصاعد » (٢٨) ، حيث يتمّ التوازى بين زمنى الحكاية والسرد ، إن الأحداث هنا تتتابع كما تتتابع الجمل على الورق فى شكل خطوط تشد سوابقها بنواصى لواحقها ، وهذا ما نراه إجمالاً فى الروايات الكلاسيكية بحيث تبدأ بوضع البطل فى إطار معين ، ثم تأخذ فى الحديث عنه من نشأته مروراً بصباه وانتهاه بزوجاته ، وهكذا . إن



جـ - حالة الانطلاق من وسط المثنى الحكائى: (٣٠)

أو ما يعرف «بالنسق الزمنى المتقطع» (٣١)، حيث يبدأ السرد من نقطة تأزم درامى قوى وسط الهكى تشتعب بعدها مساراته واتجاهاته الزمنية هبوطاً وصعوداً وتوقفاً، سعياً منه إلى إلقاء أكبر قدر ممكن من الأضواء الكاشفة على اللحظة المتأزمة الأولى:

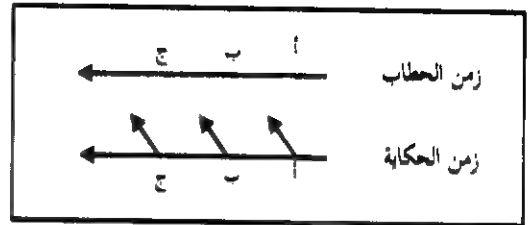
«وهكذا لا تمود الكتابة خطاً مستقيماً بل مساحة نزل فيها عدداً من الخطوط والنقاط أو المجموعات المميزة» (٣٢).

ويمكن اعتبار التضمين «l'enchaînement» بشكليته: العادى، حيث تتضمن قصة كبرى داخلها قصصاً صغرى، كما هو الحال بالنسبة لـ (ألف ليلة وليلة) - مثلاً - أو الخاص - والمعروف باسم الإرساد «la mise en abyme» (٣٣)، حيث تتحول القصة الصغرى المتضمنة فى الكبرى:

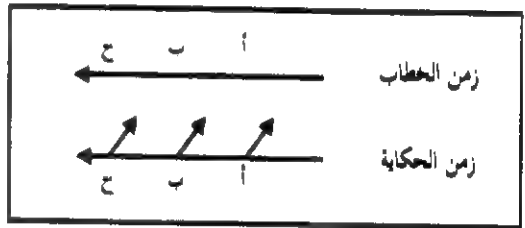
«المرأة، وعندما تأتى القصة المسبقة - الكبرى - لتتمرأى - فيها، فهي عرضة لأن تسفر عن جزئها الذى تنوى إخفاءه. إن الإرساد فى قصة تتوخى أن تكون ناقصة، يمكن أن يبرى تنازعه، وقد انجلى عن قدرة كاشفة» (٣٤).

أقول إن التضمين بشكليته يمكن اعتباره نوعاً من أنواع السرد المتقطع، بحيث يتوقف فيه الزمن المتصاعد من الحاضر للمستقبل ويتوارى مفسحاً المجال لاستعراض حكايات فرعية أخرى، ذات مسارات زمنية مخالفة، خالفاً بذلك نوعاً:

وبأسهم مائلة جهة اليسار فى حالة السرد اللاحق «la narration ultérieure» (٣٥).



وبأسهم مائلة جهة اليمين فى حالة السرد السابق «la narration antérieure» (٣٦).



ب - حالة القلب "l'inversion"

أو ما يسمى «بالنسق الزمنى الهابط» (٣٧) وفيه يعرض علينا زمن السرد الأحداث المروية من نهايتها فى رجوع تدريجى هابط إلى أن يصل للبداية، والنموذج الكلاسيكى لهذه الحالة الروايات البوليسية - وخصوصاً منها روايات اللغز - حيث نخبر أولاً بالقتل بوصفه فعلاً إجرامياً قبل العودة لمعرفة أسباب وقوعه، مما يخلق نوعاً من التشويق لدى القارئ:

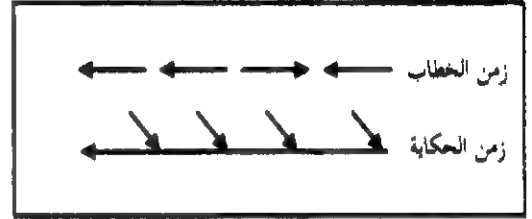
«إن عدم التوازن بين زمن الكتابة وزمن القصة يخلق شيئاً من التشويق، يتمظهر فى ذلك التلهف لدى القارئ لمعرفة المراحل التى كان هذا السرّ نتيجتها» (٣٨).

ويمكن التمثيل لهذه الإمكانية بالترسيمة التالية: (٣٩)

المحكى الأول ، لتصل لما هو أقدم وأسبق من بدايته ، مما قد يعرض السرد لخطر التكرار والتداخل *la redondance* "et l'interférence" (٣٨) . وهذا الصنف قليل فى الروايات الواقعية ، لأن الكاتب يتقيد فيها بالسلسلة الزمنية ويراعى تتابع الأحداث حتى يتجنب هذا النوع من الاسترجاع الذى قد ينتج عنه بعض اللبس على مستوى القراءة ، ويحتاجه الكاتب لمعالجة به إشكالية سرد الأحداث المتزامنة ، حيث تختم خطبة الكتابة تعليق حادث لتتناول حادثاً آخر معاصراً له وهكذا ، بحيث يتحول التزامن لتتابع ، كما تبين ذلك الترسيم التالية (٣٩) :

« من التشويق مبنياً على قهر نهم القارئ فى الوصول إلى مآل الأحداث المتصارعة أمامه » (٣٥) .

ويمكن نشيخص هذه الانقطاعات على مستوى زمن الكتابة فى الترسيم التقريبية التالية :



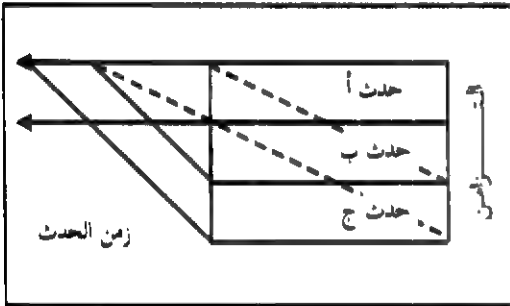
على أننا إذا كنا قد استعرضنا لحد الساعة الأشكال لسردية التى يمكن أن يتخذها تنظيم الأحداث المروية على مستوى الخط الزمني للخطاب الحكائى ، فإن هذه لأشكال على تنوعها لا تخرج فى مجموعها كما يبدو ذلك جلياً ، عن توظيف صيغتين تعبيريتين مختلفتين هما :

١- الاسترجاع : أو مايفضل جـ . حيث تسميته بـ « *analepse* » لامتصاص الدلالة النفسية التى قد يوحى بها المصطلح التقليدى المعروف بـ « *retrospection* » ويحتل فى إيقاف السارد مجرى تطور أحداثه ، ليعود لاستحضار أو استذكّار أحداث ماضية ، وهو ينقسم لثلاثة أصناف تبعاً لدرجة ماضوية الحدث المتناول فيه ، وكذا نوعية علاقته بالمحكى الأول « *récit premier* » الذى يعتبره جـ . حيث بمشابهة : « المستوى الزمني للمحكى الذى على ضوءه يتحدد كل تحريف زمني بوصفه تحريفاً » (٣٦) . وهذه الأصناف هى :

أ- الاسترجاع الداخلى « *l'analepse interne* » : (٣٧)

وهى رجعات يتوقّف فيها تنامي السرد صعوداً من احاضر نحو المستقبل ليعود إلى الوراء - الماضى قصد ملء بعض الشغرات « *les ellipses / les lacunes* » التى تركها السارد خلفه شريطة ألا يجاوز مداها حدود زمن

حدث أ | → حدث ب التابع | → حدث ج ← |
الزمن الروائي



ومثل هذا التعليق يجعل القارئ أثناء قراءة (أ) ينتظر بفارغ الصبر (ب) وأثناء (ب) يتطلع لـ (جـ) . إنه دائماً فى تأرجح بين الرضى وعدمه . إن الترتيب التعليقى للفقرات السردية التى تقابل حوادث متزامنة ينزع إلى إحداث تحول ، إذ ينفجر التزامن لتناوب بنمى اصطلاحياً أهمية كل جزء ، وقد :

« يستخدم الاسترجاع الداخلى أيضاً لربط حادث بسلسلة من الحوادث السابقة المماثلة لها ، لم تذكر فى النصّ الروائى من باب الاختصار » (٤٠) .

ب - الاسترجاع الخارجى "l'analépsie externe"^(١١) :

ويطلق على الاستحضارات التى تبقى فى جميع الأحوال ، وكيفما كان مداها ، خارج النطاق الزمنى للمحكى الأول ، خلافا للاسترجاعات الداخلية التى تظلّ منحصرة داخله ، وتوظف عادة قصد تزويد القارئ بمعلومات تكميلية تساعد على فهم ما جرى ويجرى من أحداث ، إنه يمثل نوعا من التمازج والتناثر على مستوى المحكى ، فهو إذن محتوى حكاىي مخالف لمستوى المحكى الأول ، ويحتاجه الكاتب كلما قدم شخصية جديدة على مسرح الأحداث ليُعرف ماضيها وطبيعة علاقتها بباقي الشخصيات الأخرى ، أو عندما يتعلق الأمر بشخصية اختفت أو غابت عن مسرح الأحداث لفترة زمنية ، ويؤد السارد استحضار ما مرّ بها أثناء هذا الغياب ، كما يستخدمه الكاتب عندما يؤد العودة لبعض الأحداث السابقة التى لا تدخل فى الإطار الزمنى للمحكى الأول ، ولكنها أحداث ماضية يفترض أنها جرت قبله ، وما رجوعه إليها إلا لإعطائها تفسيراً جديداً على ضوء المواقف المتغيرة ، لأنه كلما ابتعدت الأحداث اختلف معناها ، ومن ثم تصبح المطابقة والمقارنة بين الاسترجاع الخارجى والحاضر الروائى إشارة وعلامة على مسار الزمن وفعاليته .

ج - الاسترجاع المزجى أو المختلط "l'analépsie mixte"^(١٢) :

وهو أقل تداولاً من الصنفين السابقين ، ويسمى مختلطاً لكونه يجمع بين الاسترجاع الخارجى والداخلى ، فهو خارجى باعتباره ينطلق من نقطة زمنية تقع خارج نطاق المحكى الأول ، وهو داخلى أيضا بحكم امتداده ليلتقى فى النهاية مع بداية المحكى الأول .

٢ - الاستباق "l'anticipation" أو ما يسميه ج - جنيت ب - "prolepse"^(١٣) :

وهى تسمية نادرة الاستعمال بالمقارنة مع السابقة لأنها تتنافى وفكرة التشويق التى تكون العمود الفقرى

للنصوص السردية الكلاسيكية التى تسمى جادة نحو تفسير اللفز ، وكذا مع مفهوم السارد الذى يعلّق نهم القارئ فى معرفة مآل الأحداث ، إلى أن تخين الفرصة المواتية لذلك . والشكل الروائى الوحيد الأكثر قابلية وملاءمة لتوظيف هذه التقنية هو «المحكى بضمير المتكلم»^(١٤) ، حيث الراوى يحكى قصة حياته حينما تقترب من الانتهاء ، ويعلم ما وقع قبل لحظة بداية القص وبعدها ، كما يستطيع الإشارة للحوادث اللاحقة دون إخلال بمنطقية النص ولا بمنطقية التسلسل الزمنى . وينقسم الاستباق لصنفين :

«هنا أيضا ستميز دون صعوبة استباقات داخلية «prolepse internes» وخارجية «externes» ، مادام حد الفضاء الزمنى للمحكى الأول معلوما بوضوح عن طريق المشهد الأخير غير الاستباقى»^(١٥) .

أ - الاستباق الخارجى «le prolepse externe» :

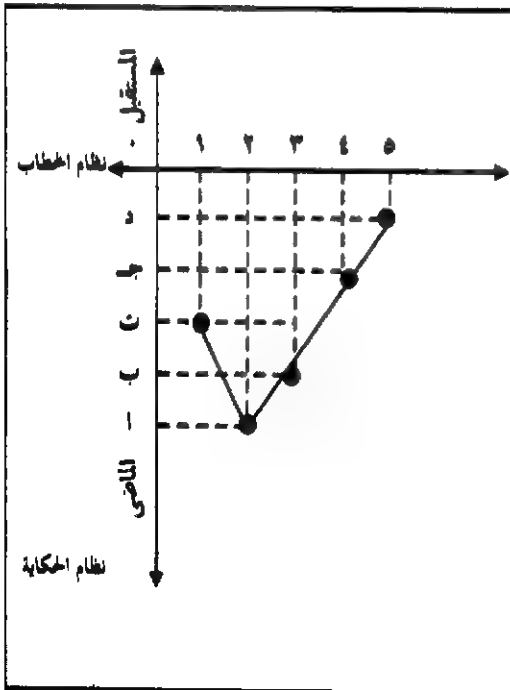
وهو عبارة عن استشرافات مستقبلية خارج الحد الزمنى للمحكى الأول على مقربة من زمن السرد أو الكتابة دون أن يلتقيا طبعاً ، وهو أقل استعمالاً بالمقارنة للصنف الثانى .

ب - الاستباق الداخلى «le prolepse interne» :

وهى استباقات تقع خلافاً لسباقاتها داخل المدى الزمنى المرسوم للمحكى الأول دون أن تجاوزه ، مع العلم أنها أكثر استعمالاً من الأولى ، كما أنها تعرض الخطاب الحكائى كـ الاسترجاعات الداخلية لخطر التداخل والتكرار ، إلا أنها تتميز عنها فى كونها تؤدى دور الإعلان «l'annonce» فى مقابل دور التذكير الذى تلعبه الأخرى «le rappel» . لهذا ارتبطت دائماً ، وخصوصاً فى الملاحم الهوميرية ، بما أسماه تودوروف بـ «عقدة القدر المكتوب» "l'intrigue de prédes-tinée"^(١٦) باعتبارها نبوءة تنصدر المحكى ، وتحدد بشكل مسبق مصير البطل ، مما يؤدى غالباً لخلق نوع من

$$[(\text{جـ س } 1 = \text{ت}) + (\text{جـ س } 2 = \text{أ}) + (\text{جـ س } 3 = \text{ب}) + (\text{جـ س } 4 = \text{ج}) + (\text{جـ س } 5 = \text{د})]$$

فإذا وضعنا رسماً بيانياً يتقاطع فيه الخطان الزمنيان السابقان ، وأعطينا الأول - أى زمن الكتابة - خطاً أفقياً خاصاً به ، مقسماً لوحداث رقمية تراعى التتابع الخطي للجمل السردية المكونة للخطاب الحكائى ، وأعطينا الثانى - أى زمن الحكاية - خطاً عمودياً مقسماً حسب الحروف الهجائية بعدد الأحداث المكونة لمتة الحكائى ، انطلاقاً من نقطة الصفر ، وهى نقطة تقاطعه مع الخط الأفقى ، التى هى بمثابة نقطة بداية زمنى الخطاب والحكاية على حد سواء ، فما وقع أسفلها بعد ماضياً تتزايد درجة قدمه كلما ازدادنا ابتعاداً عن نقطة الصفر ، وما وقع فوقها من أحداث بعد استشرافاً نحو المستقبل يزداد إغراقاً كلما ازدادنا ابتعاداً عن نقطة الصفر ، نقطة تقاطع الخطين الزمنيين السالفي الذكر ، وهكذا نحصل على الرسم البيانى التوضيحي التالى : (٤٨)



التسويق يتخذ طابع ترقب أو «انتظار ... فى ذهن القارىء» (٤٧) قد يطول أو يقصر تبعاً لحجم المسافة الفاصلة بين زمن الإعلان عنه وزمن حله .

كيفية ضبط النظام الزمنى لنص حكائى :

لتوضيح الطريقة التى يمكن بواسطتها ضبط النظام الزمنى العام لنص حكائى معين ، سنتخذ من مقطع سردى قصير معقد مقتطفاً من رواية (الأفنى والبحر) لمحمد زفراف ، فضاء لممارستنا التطبيقية هاته ، بقول :

« كان سليمان قد وصل المدينة الصغيرة التى توجد قرب البحر أول أمس (ت) وبما أن الحرارة شديدة وقوية فى الدار البيضاء ، فقد أثر ذلك عليه ، وجعله عصيباً لا يطيق العالم من حوله (أ) لذلك نصحه أبوه بأن يذهب إلى هناك ، حيث البحر على الأقل يستطيع أن يعطى الشعور بالانشراح وعفوية الحياة وبساطتها (ب) وقال له بأنه يجد فى انتظاره خالته حليلة (جـ) وسيستراح من هذا الضجيج الذى حوله (د) » ص ٩ .

والمقطع كما هو واضح يتكون على مستوى الخطاب من خمس جمل سردية ، نرمر لها بـ (ج .س) مرتبة ترتيباً رقمياً على النحو التالى فوق الخط الزمنى للسرد أو الخطاب :

$$\text{مقطع سردى } [(\text{جـ س } 1) + (\text{جـ س } 2) + (\text{جـ س } 3) + (\text{جـ س } 4) + (\text{جـ س } 5)]$$

علماً بأن ترتيبها الحقيقى الكرونولوجى على مستوى زمن الحكاية سيكون حسب ترتيب الحروف الهجائية التالى : أ . ب . ت . ج . د ، وعليه ، إذا قاطعنا مسارى الزمنين المشكلين للمقطع الحكائى المدروس - وهما زمن الحكاية وزمن السرد - فنحصل على التركيبة التالية :

الكتمان، فتطيل الكلام فى الأساسى، وتمر مرور الكرام على الثانوى، ولكن مقابلة كهذه بين طول المدة التى يستغرقها الحادث وقيمتها المعبرة هى فى أكثر الحالات وهم محض^(٥٠).

وقد حاول بعض المنظرين ضبط هذه المراوحة فى إيقاع سرد الحوادث، على غرار ما هو متبع فى قياس السرعة، وذلك عبر إقامة تقابل بين زمن الحكاية مقاسا بالساعات والسنوات، وزمن الكتابة مقاسا بالسطور والصفحات والفصول، وهكذا:

« فرعة الهكى - الخطاب - ستحدد بالعلاقة بين ديمومة الحكاية، مقياسة بالشوانى والدقائق والساعات والأيام والشهور والسنوات، وطول النص، مقياسا بالأسطر والصفحات^(٥١) ».

ودون أن ندعى بأى شكل من الأشكال التمكن دائما من التحليل الدقيق التفصيلى لهذا الإيقاع، نظراً لافتقار النصوص غالباً فى بياناتها الصغرى للإشارات الزمنية المساعدة على ذلك، تبقى مسألة التوصل إلى نسب تقديرية على مستوى الوحدات السردية الكبرى، مع ذلك، أمراً ممكناً، لا يخلو من أهمية دلالية. وقد تمكن المنظرين من ضبط أربع حالات أساسية لإيقاع السرد، اعتماداً على العلاقات المختلفة التى نقيّمها مدة المقطع السردى الواحد بحجمه النصى، وهى الحذف، المشهد، الوقفة والخلامة:

« هذه الأشكال الأربعة الأساسية للحركة السردية، التى سنسميها من الآن فصاعداً، بالحركات السردية الأربع، هى: الطرفان المتباعدان اللذان أتينا على ذكرهما - الحذف والوقفة الوصفية - وحالتان وسطيتان: المشهد ويكون فى غالب الأحيان - حوارياً - وقد لاحظنا أنه يحقق التعادل الزمنى التوافقى بين الهكى والحكاية، وما يسميه النقد الإنجليزى

بأن نشير إلى أن مسألة ضبط التتابع الزمنى للحوادث تتطلب الاستعانة بالمعطيات النصية بصورتها، الصريحة والضمنية من إشارات زمنية ومنطقية ولغوية إلخ.

٢ - الديمومة «la durée» :

يقول جان ريكاردو واصفاً طبيعة الكتابة السردية فى كتابه - (قضايا الرواية الجديدة) :

« إن تطور الحكاية يتأرجح دائماً بين حدين متناقضين: الاستطراد الذى يكبح، والاقتضاب الذى يسرع. وبالقدر الذى تنمو فيه القصة المتخيلة على أنها تشخيص للكتابة التى تبنيها فليس من النادر أن تراهما متوافقين بحسب كل من هذين الإمكانين^(٥٢) ».

وهكذا فقد تتراوح سرعة النص الروائى من مقطع لآخر بين لحظات قد يغطى استعراضها عدداً كبيراً من الصفحات، وبين عدة أيام قد تذكر فى بضعة أسطر، فالنص الروائى أو السردى عامة، لا يمكنه أن ينطلق بدون إيقاع «rythme» يتراوح بين السرعة المفرطة، كتلك التى تحدث أثناء الحذف مثلاً، والبطء المتناهى أو التوقف الزمنى شبه التام المتمثل فى الوقفات الوصفية، مروراً طبعاً بما بين هاتين الحالتين المتطرفتين من درجات متفاوتة السرعة والبطء تبعاً لاقترابها أو ابتعادها عن هذا الطرف أو ذاك. وهذه الظاهرة ليست بالغبية عن ممارسة إبداعية معروفة بتعاملها الانتقائى مع المدة الزمنية الخاصة بالمتن الحكائى الذى تعتمد مادة وموضوعاً لها، ما دامت فتراته وأحداثه ليست كلها على المستوى نفسه من الأهمية:

« إن غاية القصة اليومية تكمن بالتأكيد فى ألا تحتفظ سوى بالمهم، أى ما كان ذا دلالة، وما يمكن أن يحل محل الباقي لأنه يدل عليه، وبالتالي تستطيع ترك الباقي فى طي

بـ «summary» ... الذى سترجمه بالحقى
المقتضب أو المختصر «le récit sommaire» ...
وهو شكل ذو حركة متنوعة (بينما الأشكال
الصلابة الأخرى لها حركة محددة ، على
الأقل من حيث المبدأ) ، تغطى بمرونة كبيرة
كل الفضاء الواقع بين المشهد
والحذف^(٥٣).

ويمكن الترميز لهذه الحالات الأربع من الإيقاع
السردى بالمعادلات التالية : حيث الرمز (ز حـ) يعنى
زمن الخطاب ، أما الرمز (ز حـ) فيعنى زمن الحكاية
بينما العلامتان (،) ، فتدلان بالتوالى على أكبر
وأصغر ، والعلامة (OO) تعنى اللانهاية ، وبذلك
نحصل على الخلاصات التالية :

(- الوقفة = مساحة زمن الخطاب OO

زمن الحكاية =

إذن مساحة الخطاب OO ، من زمن الحكاية ،

- المشهد = مساحة الخطاب = زمن الحكاية ،

- الخلاصة = مساحة الخطاب (من زمن الحكاية ،

- الحذف = مساحة الخطاب =

زمن الحكاية OO

إذن مساحة الخطاب (OO زمن الحكاية)^(٥٣) .

فماذا عن طبيعة كل حالة من هذه الحالات ،
وبالتالى ما الوظائف والأدوار التى يتوخاها الكاتب أو
السارد من وراء استعمال كل واحدة منها؟

أ - الحذف : يسميه جـ جنيت بـ
«l'ellipse»^(٥٤) . أما تودوروف فيطلق عليه
«escamotage»^(٥٥) . وقد ترجمته سيزا قاسم بـ
«الشفرة»^(٥٦) . بينما ترجمه موريس أبو ناضر بـ
«الحذف»^(٥٧) ونظراً لما تعرفه الترجمة الأخيرة من انتشار
واسع بين المهتمين ، فقد أقررنا أن نحفظ بها مقابلاً

عريباً للمصطلحين الفرنسيين السابقين تلافياً لكل لبس
أو تشويش . والحذف أقصى سرعة ممكنة يركبها السرد ،
وتتمثل فى تخطيه للحظات حكائية بأكملها دون الإشارة
لما حدث فيها ، وكأنها ليست جزءاً من المتن الحكائى .
إنه حسب تعريف تودوروف : «وحدة من زمن الحكاية
لا تقابلها أية وحدة من زمن الكتابة»^(٥٨) . أو هو إن
شئنا استعمال عبارات ميشال بوتور ، ذلك :

«البياض أى وضع فقرتين الواحدة بجانب
الأخرى ، تصفان حادثتين فى الزمن ، يظهر
كأنه الشكل الأكثر سرعة للقصة ، سرعة
تمحو كل شئ ، ويمكن للكاتب ضمن
هذا البياض ، أن يدخل تسلسلاً يجبر القارئ
على صرف بعض الوقت للانتقال من الحادثة
الأولى إلى الثانية»^(٥٩) .

وينقسم إلى نوعين :

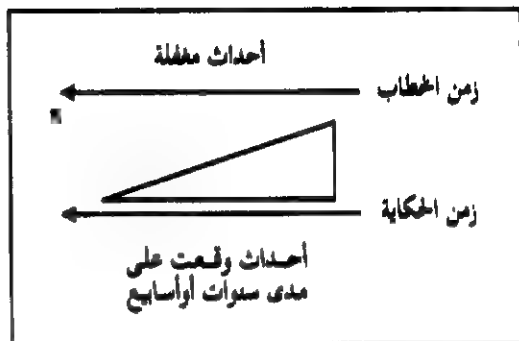
(أ) حذف محدد «ellipse déterminée»^(٦٠) وهو
الذى يشير فيه الكاتب بعبارات موجزة جداً لحجم المدة
المقصودة على مستوى الحكاية كأن يقول مثلاً : «بعد
مرور سنتين» أو «بعد مرور ثلاثة أسابيع» إلخ ... وهى
تقنية توجد بكثرة فى روايات بلزاك Balzac الواقعية .

(٢) حذف غير محدد «ellipse indéterminée»^(٦١)
حيث ينتقل بنا السارد من فترة لأخرى دون أن يكلف
نفسه عناء تحديد حجم المدة الزمنية المتخطاة . أما على
المستوى الشكلى ، فيمكننا أن نميز فى الحذف صنفين
هما :

١- الحذف المصرح «l'ellipse explicite»^(٦٢)
ويعرف بإشارة الكاتب المصرحة إليه .

٢- الحذف الضمني «l'ellipse implicite»^(٦٣) . وهو
حذف لا يصرح به الكاتب على عكس السابق ، وإنما
يتترك مسألة استخلاصه والتعرف عليه لمؤهلات القارئ
وذكائه .

ويمكن تشخيص الحذف في الرسم التوضيحي
التالي (٦٤) :



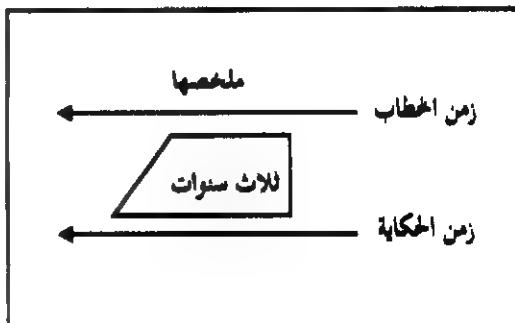
وهو الترجمة العملية للمعادلة التي وضعها له جـ .
چنيت :

« الحذف : زمن الخطاب = ٠ »

زمن الحكاية = مدة لا متناهية ، إذن : زمن الخطاب >
00 زمن الحكاية (٦٥) .

بـ — الخلاصة :

مقابل لما يصطلح عليه جـ . چنيت « sommaire » (٦٦) و«تودوروف « résumé » (٦٧) . وهي شكل من أشكال السرد يكمن في تلخيص حوادث عدة أيام أو عدة شهور أو سنوات في مقاطع معدودات أو في صفحات قليلة ، دون الخوض في ذكر تفاصيل الأشياء والأقوال . أو هي كما قال تودوروف : « وحدة من زمن الحكاية تقابلها وحدة أقل من زمن الكتابة » (٦٨) . ومعادلتها الرمزية كما حددها جـ . چنيت تتمثل في كون « زمن الخطاب » من زمن الحكاية « (٦٩) . وهو ما يمكن توضيحه في الرسم التالي (٧٠) :



وتستعمل الخلاصة في السرد لأداء وظائف مختلفة، حاولت سيزا قاسم في كتابها (بناء الرواية) تجميعها في النقاط الستة التالية :

« وللتلخيص عند الواقعيين وظائف عدة منها :

١ - المرور السريع على فترات زمنية طويلة .

٢ - تقديم عام للمشاهد والربط بينها .

٣ - تقديم عام لشخصية جديدة .

٤ - عرض الشخصيات الثانوية التي لا يتسع النص لمعالجتها معالجة تفصيلية .

٥ - الإشارة السريعة إلى الثغرات الزمنية ، وما وقع فيها من أحداث .

٥ - تقديم الاسترجاع « (٧١) .

جـ — المشهد : ويسميه جـ . چنيت بـ

« scène » (٧٢) بينما يسميه تودوروف بـ « le style di-

rect » (٧٣) وهو عكس الخلاصة ، فإذا كانت هذه الأخيرة

اختصاراً لأحداث عدة في أقل عدد من الصفحات ، فإن

المشهد عبارة عن تركيز وتفصيل للأحداث بكل

دقائقها، ولم لا وهو يتمحور حول الأحداث المهمة

المشكلة للعمود الفقري للنص الحكائي ، عكس

التلخيص الذي يعمل على تقديم المواقف العامة

والمرضية فقط . فلا غرابة بعد هذا كله إذا ما وجدنا

المؤلف يترك الأحداث تتحدث عن نفسها دون تدخل

منه، مما يكسب هذه المقاطع طابعاً مسرحياً « showing »

مقابل الطابع السردى الصرف « telling » الذي تنصف

به الخلاصة ، وهو ما يتعكس على مستوى القراءة في

شكل إحساس بالمشاركة فيما يحدث :

« يعطى المشهد للقارئ إحساساً بالمشاركة

الحادة في الفعل ، إذ إنه يسمع عنه معاصراً

وقوعه كما يقع بالضبط ، في لحظة وقوعه

نفسها . ولا يفصل بين الفعل وسماعه سوى

البهرة التي يستغرقها صوت الروائي في قوله ،

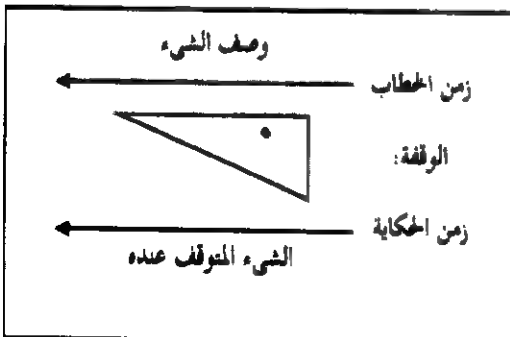
أمام السارد لتقديم الكثير من التفاصيل الجزئية على مدى صفحات وصفحات، كما هو الحال بالنسبة لبعض روايات بلزاك Balzac الواقعية على سبيل المثال :

« قد يحدث أن يشتد الإبطاء إلى حد التوقف، نحن إذ ذاك نطالع وصفاً، ذلك أن الشيء يقوم في ضرب الشببات، وبما أن الكتابة، على الأقل في مستواها الابتدائي الذي ننظر منه هنا، وحيدة السطر، فإن الوصف إنما يتوطد على حساب المجرى الزمني للعمل الروائي»^(٨١).

أى أننا هنا لا نبقي كما كنا في السابق أمام حكي، وإنما نصبح أمام وصف. والفرق بين الاثنين جد واضح كما أشار لذلك جيرار جنيت في إحدى مقالاته المعنونة بـ حدود المحكى frontières du recit بقوله :

« في النهاية تجب ملاحظة أن كل الاختلافات التي تفصل الوصف عن السرد هي اختلافات في المضمون ... فالسرد la narration يتعلق بأعمال أو أحداث تعتبر إجراءات محضة، ومن ثم تؤكد المظهر الزمني والدرامي للمحكى، خلافاً للوصف، لأنه يتأخر مع أشياء وكائنات معتبرة في لحظتها، ويتصور الإجراءات ذاتها مشاهد، فيبدو بذلك كأنه يوقف مجرى الزمن، ويعمل على تأسيس المحكى في المكان»^(٨٢).

ويمكن التمثيل لذلك بالرسم التوضيحي التالي^(٨٣) :

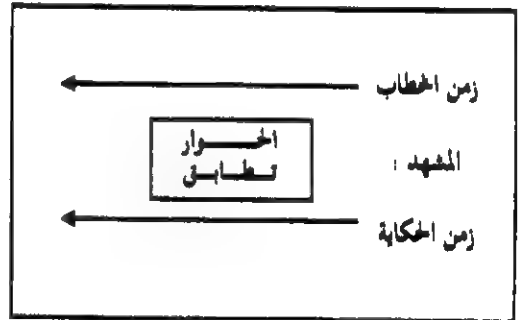


لذلك يستخدم المشهد اللحظات المشحونة، ويقدم الراوى دائما ذروة سياق من الأفعال وتأزمها في مشهد^(٧٤).

ولعل هذا مادفع تودوروف ليعرفه على النحو التالي: «إذا ما وحدة من زمن الحكاية قابلت وحدة مماثلة من زمن الكتابة»^(٧٥). وهو ما لا يتحقق، في نظر البعض، إلا عن طريق الأسلوب المباشر في نقل الحوارات المتبادلة بين الشخصيات دون تدخل من السارد، الذي وصفه ريكاردو، بقوله :

«ومع الحوار ينشأ ذلك اللون من المساواة بين الجزء السردى والجزء القصصى حالة من التوازن»^(٧٦).

في شكل - تعادل مواضعي-égalité conventionnelle مادام الخطاب لا يمكنه أن يعكس لنا السرعة التي يتم بها تلفظ هذه الأقوال من قبل المتكلمين، وقد وضع جـ . جنيت لهذه الحالة المتوازنة l'isochronie، بين زمنى الحكاية والخطاب المعادلة التالية : «المشهد : زمن الخطاب = زمن الحكاية»^(٧٧). ويمكن ترجمتها بالشكل التوضيحي التالي^(٧٨) :



٣ - الوقفة : ويسمى جـ . جنيت بـ pause،^(٧٩).

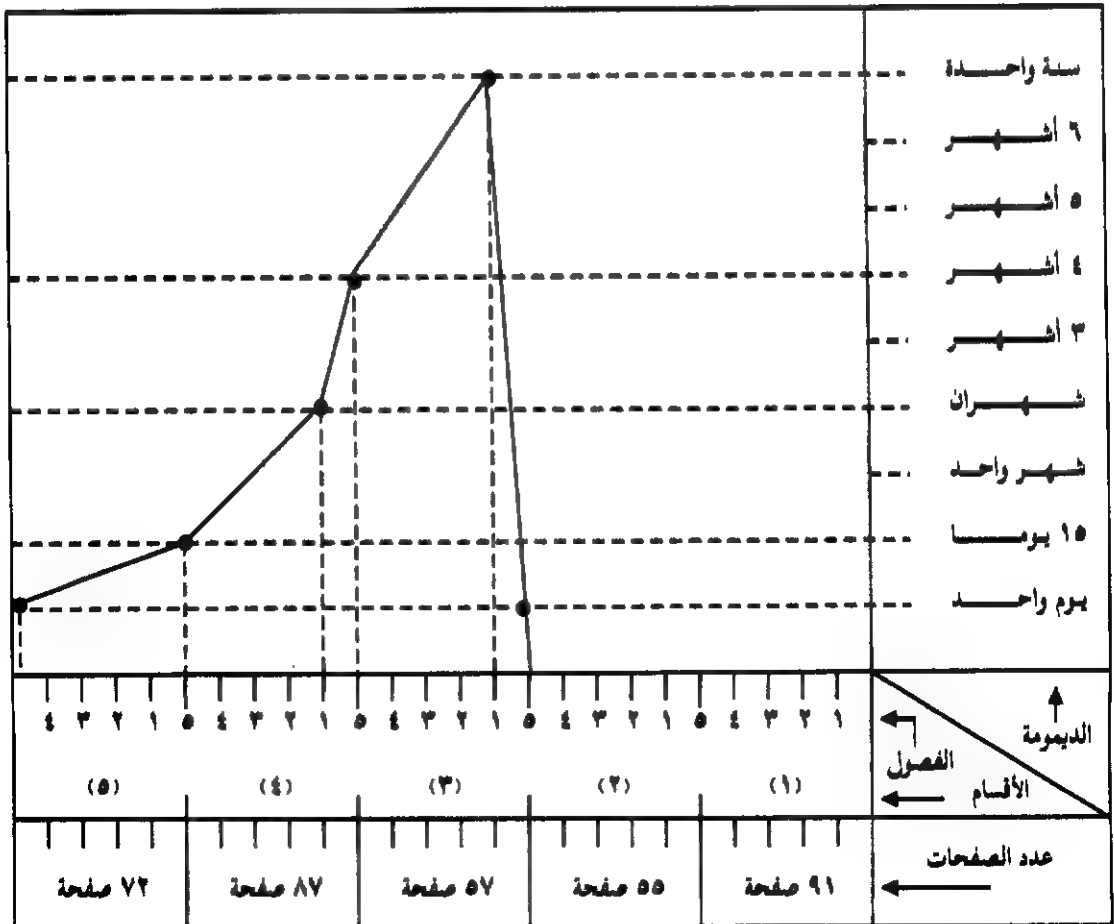
بينما يطلق عليها تودوروف l'analyse،^(٨٠) وهي تقنية سرديّة على النقيض من الحذف، لأنها تقوم، خلافاً له، على الإبطاء المفروض في عرض الأحداث، لدرجة يبدو معها وكأن السرد قد توقف عن التنامي، مفسحاً المجال

التي يتم بها ضبط بنية ديمومة نص حكاى معين، نفترض أنه يتكون من ٢٥ فصلا موزعة على خمسة أقسام بمعدل خمسة فصول للقسم الواحد، كما أن كل قسم يشغل عدداً معيناً من الصفحات يختلف من قسم لآخر، وبغضى مدداً زمنية تختلف هي الأخرى باختلاف هذه الأقسام كذلك، وتتراوح بين اليوم الواحد والأسبوع والشهر فالسنة، على أن توضح المعلومات النصية على المحور الأفقى للرسم بينما ينفرد المحور العمودى بتحديد المدد الزمنية الخاصة بالمقاطع أو الفصول أو الأقسام السردية التى نود ضبطها، كما يتجلى ذلك فى الرسم البيانى التالى (٨٦) :

وهو ما عبر عنه تودوروف بقوله: «إذا قابلت وحدة من زمن الحكاية وحدة أكبر منها من زمن الكتابة» (٨٧)، وبذلك تتخلى الحكاية عن مكانتها للكتابة، بما هى فعل، فى أن تصبح الوسيلة والغاية فى الوقت نفسه، من وراء العمل الإبداعى، كما عبر عن ذلك ريكاردو قالالا: «فعندما يعلو شأن محور السرد على حساب محور القصة المتخيلة، نتبين كيف أن الرواية تكف عن أن تكون كتابة قصة لتصبح قصة كتابة» (٨٨).

وهو ما تتوخاه الموجة الجديدة فى الكتابة الروائية. كيفية ضبط ديمومة نص حكاى :

كما سبق أن فعلنا ذلك بخصوص نظام الزمن السردى، سنحاول الآن إلقاء نظرة على الطريقة العملية



٣ - التواتر « la fréquence » :

ويتعلق الأمر هنا بمسألة تكرار بعض الأحداث من المتن الحكائي على مستوى السرد، وقد ظلت هذه القضية، ولوقت متأخر جداً، خارج إطار الدراسات النقدية والتنظيرية للرواية، بالرغم من كونها تشكل مظهراً من المظاهر الخاصة ببنية زمن الخطاب، ما دام ليس هناك ما يمنع الفعل من الوقوع أو الوقوع المتجدد مرات ومرات، كطلوع الشمس مثلاً، والشئ نفسه ينطبق على الملفوظ السردى « l'énoncé narratif » السدى بإمكانه هو الآخر نقل الفعل وإعادة نقله إلى ما لانهاية، كقول السارد مثلاً : « جاء محمد ليلاً، جاء محمد ليلاً، جاء محمد ليلاً .. » إذن ما دام الأمر كذلك، فإن مبدأ الجمع بينهما - أى بين الحدث المحكى والملفوظ السردى المتكررين - أمر وارد وقد حدد جبرار جنيت احتمالات هذا التقاطع فى أربع حالات :

« بين هذه الإمكانيات - لتكرار - الأحداث المسرودة بالحكاية والملفوظات السردية للمحكى يتأسس نسق من العلاقات التى يمكن مسبقاً إرجاعها إلى أربعة أصناف محتملة، بوصفها نتاجاً بسيطاً للاحتمالين المقدمين من كل جهة من الجهتين : حدث مكرر أم لا، ملفوظ مكرر أم لا »^(٨٧).

وهذه الحالات الأربع هى :

« بشكل بيانى مبسط، يمكن القول بأن محكياً كيفما كان يمكنه أن يحكى مرة واحدة ما حدث مرة واحدة، وس مرة ما حدث س مرة، وس مرة ما حدث مرة واحدة، ومرة واحدة ما حدث س مرة »^(٨٨).

وهكذا وبخصوص الحالة الأولى وهى أكثر انتشاراً، لدرجة أنها نعتبر خارج نطاق المفهوم الذى وضعه ج. جنيت للتواتر، لأنها لا تشكل أى تكرار، لا من طرف النص ولا من طرف الحكاية، ويسمىها المحكى

الفردى « le récit singulatif »^(٨٩) ويرمز لها، بـ (١ خطاب = ١ حكاية) (1 R = 1 H).

أما الحالة الثانية المتمثلة فى سرد « س » مرة لحدث وقع « س » مرة « س خطاب = س حكاية » كأن يقول السارد مثلاً : « نام على اليوم مبكراً، ونام اليوم التالى مبكراً، ونام اليوم ما بعد التالى مبكراً أيضاً » إن هذا الصنف من التكرار أو التواتر يعتبره ج. جنيت كالسابق محكياً فردياً « récit singulatif » بحكم التساوى الحاصل فى عدد مرات وقوع الحادثة المحكية ومقابلها على المستوى النصى .

أما الحالة الثالثة، وهى حالة حكى « س » مرة لما حصل مرة واحدة فقط (س خطاب = حكاية) كأن يقول السارد مثلاً : « نام على اليوم متأخراً، نام على اليوم متأخراً، نام على اليوم متأخراً » وللتذكير فإن هذا الشكل السردى أكثر انتشاراً واستعمالاً من طرف المبدعين المعاصرين، كما يعكس ذلك الفصل الخاص بوصف حادث موت ذات المائة رجل فى رواية (الغيرة) (la Jalousie) لآلان روب جرييه A. R. Grillet مثلاً، ويمكن أن نجد أيضاً فى روايات زفزاف وبالأخص منها (المرأة والوردة) أكثر من دليل على صحة ما نذهب إليه. وقد يحدث أحياناً أن تحكى « س » مرة واقعة حدثت مرة واحدة، لا بتنوع أسلوبى فقط، ولكن أيضاً باختلاف فى وجهات النظر « les points de vue » كما هو معروف فى الروايات البوليسية، حيث يتم الاستماع للشهود، الذين يحكى كل واحد منهم الجريمة من منظوره الخاص، وقد اتبع جبرار إبراهيم جبراً هذا الأسلوب فى روايته المعنونة بـ (السفينة). ونسمى هذه الطريقة السردية بالرؤية المجسمة « la vision stéréosco-pique »^(٩٠) لما توفره للقارئ من معرفة شاملة ومتكاملة للموضوع المسرود من جميع جوانبه. وقد أطلق ج. جنيت على هذه الحالة من التواتر « المحكى التكرارى » « le récit répétitif » تمييزاً لها عن الحالتين السابقتين.

ينام مبكراً» أو «كان على بنام مبكراً الأسبوع كله»، وهو شكل تعبيرى تقليدى جد منتشر، بحيث :

«يمكن أن نعثر على نماذج له منذ الملاحم الهوميرية، وكذا على طول تاريخ الرواية الكلاسيكية والحديثة»^(٩١).

وقد أطلق عليه ج. جنيت اسم المحكى التكرارى المتماثل «le Récit itératif»^(٩٢). ويستعمل فى الغالب لتزويد القارئ بخلفية عامة تؤطر الحدث الفريد المهم، ومن ثم فإن وظيفته ثانوية.

أما الحالة الرابعة والأخيرة التى يحكى فيها مرة واحدة ما وقع «س» مرة (١ خطاب = س حكاية). وبعودتنا لمثال الحالة الثانية: «نام على اليوم مبكراً، ونام اليوم التالى مبكراً، ونام اليوم ما بعد التالى مبكراً أيضاً» سنلاحظ أن المؤلف فى حالة مثل هذه يكون مخيراً بين صيغتين تعبيريتين، فإما أن يستعمل الصيغة السابقة، وإما أن يعوضها بصيغة تعبيرية أخرى يتفادى فيها التكرار، ويختزلها فى جملة واحدة مع إشارة لدل على تواتر الفعل، كأن يقول مثلاً: «طيلة أيام الأسبوع، كان على

الموامش:

- (١) انظر : T. Todorov, et, O. Ducrot, *Dictionnaire encyclopédique des sciences De langage*, éd : Seuil, coll, Points, 1972, p:400.
- (٢) انظر:
- (٣) سيرا لاسم : بناء الرواية الضمة الأولى ١٩٨٥. دار الفكر، بيروت، ص : ٣٣ .
- (٤) ميشال بولور : *بحوث فى الرواية الجنبية* ، ترجمة : هريد أنصوبوس ، سلسلة (زنى هلم)، عويدات، بيروت، باريس، الطبعة الثانية ١٩٨٢، ص : ١٠١.
- (٥) انظر : Francis Vanoye : *Le récit filmique* : éd, Seuil, p: 168.
- (٦) انظر : R. Bourneuf et. R. Quelliet, *L'univers du roman*, éd. P. U. F. p: 142
- (٧) انظر : Jean Francois Hauté. André Petitjean : *Pratique du récit*. C. E. D. I. C. Textes et non textes, P: 189.
- (٨) عبد الفتاح كهيضر الأدب والغربة ، دار الطليعة، بيروت، الضمة الأولى، مايو ١٩٨٢، ص : ٣٤ - ٣٥.
- (٩) ميشال بولور، سابق، ص: ٩٨.
- (١٠) انظر :
- (١١) انظر :
- (١٢) G. Genette, *figures III*, éd: Seuil 1972, p: 78.
- (١٣) نظرية المنهج الشكلى، نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة : إبراهيم الخطيب، الشركة الخيرية للناشرين المتحدفين، ومؤسسة الأبحاث العربية، الطبعة الأولى ١٩٨٢، ص ١٩٢.
- (١٤) انظر : T. Todorov: (Les catégories du récit littéraire) in l'analyse structurale du récit, communications 8, éd, Seuil, col, points, 1981 p: 145.
- (١٥) انظر : J. Francois. A. petitjean, op, cit, p: 70.
- (١٦) سيرا لاسم، مرجع سابق، ص: ٥١، ٥٠.
- (١٧) نصوص الشكلانيين الروس، سابق، ص: ١٨٦.
- (١٨) نصوص الشكلانيين الروس، سابق، ص: ١٨٦.
- (١٩) سيرا لاسم، سابق، ص: ٣٧.
- (٢٠) G. Genette: op. cit, p: 78.
- (٢١) T. Todorov, et O. Ducrot, op, cit, p: 401
- (٢٢) موريس أبو ماضر — الأسبوعية فى النقد الأدبى، دار النهار للنشر، بيروت سنة ١٩٧٩، ص: ٨٨.
- (٢٣) ميشال بولور، سابق، ص: ٩٨.
- (٢٤) B. Valette, op. cit, p: 49.

- B. Valette, op. cit, p: 48.
- T. Todorov, et, O. Ducrot, op. cit, p: 401 .
- (٢٥) انظر :
- (٢٦) انظر :
- (٢٧) موريس أبو ناصر، سابق، ص: ٨٦.
- (٢٨) موريس أبو ناصر، سابق، ص: ٩٢.
- (٢٩)
- (٣٠)
- (٣١) موريس أبو ناصر، سابق، ص: ٨٩.
- (٣٢) ميشال بوتور، سابق، ص: ٩٩.
- (٣٣) حاد ريكاردو، *لغايا الرواية الجديدة*، ترجمة: صباح الجهم، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ص: ٢٦١.
- (٣٤) حاد ريكاردو، مرجع سابق، ص: ٢٧٨ - ٢٧٩.
- (٣٥) موريس أبو ناصر، سابق، ص: ٩٢.
- (٣٦) انظر :
- (٣٧) انظر :
- (٣٨) انظر :
- (٣٩) سيزا قاسم، سابق، ص: ٥٧.
- (٤٠) سيزا قاسم، سابق، ص: ٥٨.
- (٤١) انظر :
- (٤٢) انظر :
- (٤٣)
- (٤٤)
- (٤٥)
- (٤٦) سيزا قاسم، سابق، ص: ٦١.
- (٤٧) انظر :
- (٤٨) انظر :
- (٤٩) انظر جان ريكاردو، سابق، ص: ٣٨ - ٤٧.
- (٥٠) انظر ميشال بوتور ، سابق، ص: ١٠٢.
- (٥١)
- (٥٢)
- (٥٣)
- (٥٤)
- (٥٥)
- (٥٦) سيزا قاسم، سابق، ص: ٨٩.
- (٥٧) موريس أبو ناصر، سابق، ص: ١٠١.
- (٥٨)
- (٥٩) انظر ميشال بوتور ، سابق، ص: ١٠١.
- (٦٠)
- (٦١)
- (٦٢)
- (٦٣)
- (٦٤) سيزا قاسم، سابق، ص: ٧٦.
- (٦٥)
- (٦٦)
- (٦٧)
- (٦٨)
- (٦٩)
- G. Genette, op. cit, p: 90
- G. Genette, op. cit, p: 90
- G. Genette, op. cit, p: 91
- G. Genette, op. cit, p: 90.
- G. Genette, op. cit, p: 100.
- G. Genette, op. cit, p: 105.
- G. Genette, op. cit, p: 106.
- G. Genette, op. cit, p: 106.
- G. Genette, op. cit, p: 111 .
- J. M. ADAM, *Le récit, que sais-je?* No. 2149, p: 41.
- G. Genette, op. cit, p: 122
- G. Genette, op. cit, p: 128
- G. Genette, op. cit, p: 128
- G. Genette, op. cit, p: 139.
- T. Todorov, et, O. Ducrot, op. cit, p: 401 .
- T. Todorov, et, O. Ducrot, op. cit, p: 401 .
- G. Genette, op. cit, p: 139.
- G. Genette, op. cit, p: 139.
- G. Genette, op. cit, p: 139.
- G. Genette, op. cit, p: 139.
- G. Genette, op. cit, p: 128.
- G. Genette, op. cit, p: 131.
- T. Todorov, et, O. Ducrot, op. cit, p: 401 .
- T. Todorov, et, O. Ducrot, op. cit, p: 401 .
- G. Genette, op. cit, p: 128.

- (٧٠) سيزا قاسم، سابق، ص: ٧٦.
 (٧١) سيزا قاسم، سابق، ص: ٧٨.
 (٧٢) انظر :
 (٧٣) انظر :
 (٧٤) سيزا قاسم، سابق، ص: ٩١.
 (٧٥) انظر :
 (٧٦) جان ويكاردو، سابق، ص: ٢٥٣.
 (٧٧) انظر :
 (٧٨) سيزا قاسم، سابق، ص: ٧٦.
 (٧٩) انظر :
 (٨٠) انظر :
 (٨١) جان ويكاردو، سابق، ص: ٢٥٤.
 (٨٢) انظر :
 (٨٣) سيزا قاسم، سابق، ص: ٧٦.
 (٨٤) انظر :
 (٨٥) جان ويكاردو، سابق، ص: ٢٥٥.
 (٨٦) انظر :
 (٨٧) انظر :
 (٨٨) انظر :
 (٨٩) انظر :
 (٩٠) انظر :
 (٩١) انظر :
 (٩٢) انظر :
 G. Genette, op. cit, p: 141.
 T. Todorov, et, O. Ducrot, op. cit, p : 401 .
 T. Todorov, et, O. Ducrot, op. cit, p : 401 .
 G. Genette, op. cit, p: 128.
 G. Genette, op. cit, p: 133.
 T. Todorov, et, O. Ducrot, op. cit, p : 401 .
 G. Genette, figures II, éd: poimia, p: 59.
 T. Todorov, et, O. Ducrot, op. cit, p : 401 .
 B. Valette, op. cit, p: 51-52.
 G. Genette, op. cit, 1972, p: 146.
 G. Genette, op. cit, 1972, p: 146.
 G. Genette, op. cit, 1972, p: 146.
 T. Todorov, et, O. Ducrot, op. cit, p: 401.
 G. Genette, op. cit, 1972, p: 148.
 G. Genette, op. cit, 1972, p: 148.

السارد

فى رواية (الوجوه البيضاء)

عبد الفتاح المجرى

الحكاية. ولا يمكن بهذا الاعتبار — الذى يركبه أيضا رأى إلياس خورى السابق — الحديث عن حكاية واحدة فى رواية (الوجوه البيضاء)، ما دام هذا النص الروائى يتقدم إلينا بمحكى متعدد الحكايات، غير أن هذا التعدد يستهدف سياقاً حديثاً موحداً يبحث عن الحكاية المفقودة، فيكون فى تنوع المنظورات بحث عن صيغ تعبيرية جديدة.

إن ما يتيح لنا الاعتماد على تلك الصيغ التعبيرية الجديدة، هو اعتماد رواية (الوجوه البيضاء) تقنية كتابية خاصة بتميز طرائق المحكى الذى يستند على تقديم الحكاية داخل الحكاية أو لإدماج الحكائى ضمن سياقه العام، من خلال اعتماد جملة من الأصوات الساردة الإضافية وما تمكنه من تناسق للحكايات داخل المحكى نفسه، ومن ثمة، فإننا نعتبر هذا التناسق الحكائى خاصية كتابية تميز هذه الرواية على مستوى البناء، وعلى مستوى الرؤية السردية.

«الرواية فى (الوجوه البيضاء) لإلياس خورى يروون الحكاية الواحدة، لكنهم عملياً يبدأون فى رواية تلك الحكاية فيحكون حكايات أخرى كأن الواحد بذاته حين يتم النظر إليه من لحظة تمازج الأشياء، سيصبح متعدداً وتصير عملية جمع كل أشلائه مستحيلة»^(١).

بضعنا هذا التصور الواضح لإلياس خورى إزاء التشكل العام الذى تقوم عليه (الوجوه البيضاء) فيما يخص علاقة السارد بالحكاية (ات) من حيث هى اختيار مركزى وتصنيفى يحدد طبيعة التركيب العام لهذا النص الروائى والمسارات السردية التى تنطلق منها الذات/الذوات الساردة فى تقديم تفاصيل الحكاية، من خلال التركيز أساساً على العرض والاستنطاق والتحقيق والتذكير والإخبار. وتلك تقنيات أولية تمكن السارد (وكل سارد) من تبشير محكيه حول ذاته، فيحكى الحكاية وحكاية

الرؤية السردية

في (الوجوه البيضاء) :

السارد والشخصية الساردة:

تقدم لنا رواية (الوجوه البيضاء) إمكانات واضحة لمساءلة العديد من القضايا . ونحن حينما نطرح الرؤية السردية للتحليل والتناول ، فإننا نركز ، عبرها ، على منظور كل من السارد والشخصية الساردة استجابة للخصوصيات التي يقدمها هذا النص الروائي ، سواء على مستوى تجليات السارد وحضوره الفعلي ، أو على مستوى الطابع «المهاد» الذي يطبع بعض مواقفها ، وأيضاً في ارتباط بالتقسيم النصي لرواية (الوجوه البيضاء) ؛ هذا التقسيم الذي يحقق نوعاً من التجاور ، أو التناقص الحكائي ،

من السارد

في رواية (الوجوه البيضاء) ؟

إذا أخذنا بعين الاعتبار المعطيات الأولية السابقة التي نحاول ، بشكل أو بآخر ، أن نحدد الملمح الأولي لمقاربة السارد في رواية (الوجوه البيضاء) ، يمكننا تقديم الشكل أسفل الصفحة (٥٥) [جدول رقم (١)] الذي يلخص ، بشكل عام ، بعض عناصر ذلك الملمح .

وتخضع نمطية المهكي في (المدخل) لضمير المتكلم الذي يحقق الوظيفة التواصلية الأولى بيننا وبين أحداث النص الروائي ، ولا يقتصر ضمير المتكلم هذا على التقديم والإضافة ، «قرأت في أحد الصباحات خبراً صغيراً في الجريدة (...)» ثم وجدت نفسى أنساق وراء الخبر وأتابع أخبار الجثة» (الرواية : ص ٩) ، بل يجاوزها إلى امتلاك قدرة على التذكر والاسترجاع : «فأنا منذ

وليس اختيار الروائي قائماً بين شكلين نحويين ، بل بين موقفين سرديين : أن يحكي الحكاية عبر شخصية من «الشخصيات» ، أو عبر سارد غريب عن هذه الحكاية . سنميز إذن هنا بين نوعين من المهكيات : محكي يكون فيه السارد غالباً عن الحكاية التي يحكيها ، والمهكي الذي يكون فيه السارد حاضراً باعتباره شخصية في الحكاية» (٢٦) .

وتوجد في هذا التصور لجهود جينيت عناصر أولية لتحديد طريقة تقديم شكل المهكي في رواية (الوجوه البيضاء) ، وإذا كان التصور نفسه يلمح على وجود موقفين سرديين يتحكمان في نسق الرؤية السردية ، فإنه يقتصر على أيضاً إجرايين جوهريين يرتبطان بالسارد والشخصية على وجه الخصوص ، فيسمى جينيت الاختيار الأول ، أي المهكي الذي يكون فيه السارد غالباً عن الحكاية : براني الحكى Hétérodiégétique ،

(٥٥)
القارئ الواقعي

القارئ الضمني

المسرود له

المهكي

السارد

المؤلف الضمني

المؤلف الواقعي

وبذلك تظل معرفة السارد خاضعة لتلك الحيرة، وتظل أيضا مرتبطة بالوثائق والمعلومات التي توصل إلى جمعها، وهذا ما يبرر تخلي السارد في الأقسام اللاحقة عن الكلام لفائدة الشخصيات الروائية :

«لذلك فضلت أن أترك الكلام للوثائق وأن لا أتدخل في الموضوع، ربما استطاعت الوثائق والمعلومات التي جمعتها أن تشكل مدخلا لفهم حالة السيد خليل أحمد جابر» (الرواية: ص ١٣).

بهذه الاعتبار تظل الرؤية السردية في هذا المدخل مرتبطة برؤية السارد الذي يكشف لنا عن خلفياته المعرفية عبر تقديم مكثف للحدث، لتستغل شخصية السارد بهذا المدخل وتوجه من خلاله مسار الحكاية استنادا إلى ما أسماه جبرار جينيت الوظيفة البنيانية أو التصريحية، وهي الوظيفة التي يعلن السارد عن طريق ممارستها عن مصدر خبره^{١٦}، أي ما سبق أن أشرنا إليه آنفا بالوسائط الخبرية المتمثلة أساسا في : الخبر الصحفي المنشور — المتابعة الخبرية — الاتصالات الخاصة — المتابعة اليومية للصحف المحلية — تقرير الطبيب الشرعي .. إلخ، وبذلك يتعدد المصدر المعرفي للسارد، سواء أكان شفويا أم مكتوبا، وهو التعدد الذي ستظهره بقية الأصوات الساردة انطلاقا من الموقع الذي تحتله في علاقتها مع خليل أحمد جابر. وعلى الرغم من ذلك، يظل هذا السارد مهيمنًا على جميع فصول الرواية، وتظل سلطة ضمير المتكلم المؤطر الرئيسي لبرنامجها السردى، وإن كان يستهدف تركيبا متعددًا للمنظور عبر هذا الالتقاء لأصوات ساردة يعقد معها السارد علاقة مرجعية يبين عليها التقديم الذي يمهّد به كل فصل، والذي يأخذ شكل بيوجرافيا تخص كل شخصية من الشخصيات الرئيسية التي تملك بدورها سلطة الحكمى.

تلك إذن بعض تجليات الذات الساردة في رواية (الوجوه البيضاء)، حاولنا أن نحصر مظاهرها النصية الأولى وفق ما يقدمه لنا (المدخل) من معطيات. ويبدو

كنت صغيرا وأنا معجب بشخصية حبيب أبى شهلا» (الرواية: ص ٩ — ١٠)، بل أيضا امتلاك سلطة الكتابة: «وأنا الآن أكتب القصة» (الرواية: ص ١١). ومن نكتة، فإن نص (المدخل) هو نص السارد ومجال حضوره الذي يمتد أيضا إلى الفصل السابع والآخر (خاتمة مؤقتة). إن درجة حضور السارد، إذن، تستند من جهة على ضمير المتكلم، كما تستند من جهة أخرى على تقنية التقديم الذي يعرفنا من خلالها السارد بنفسه، ولماذا اختار أن يتابع أخبار جثة خليل أحمد جابر؟ يقول:

«تابعت أخبار الجثة لأنى كنت مهتمة بشخصية حبيب أبى شهلا من جهة، وبدافع الفضول من جهة ثانية، فأنا متخرج من قسم العلوم السياسية في الجامعة اللبنانية عام ١٩٧٤، أى قبل سنة واحدة من بداية الحرب الأهلية، ولم أستطع بسبب الظروف الراهنة من (كذا) أن أجد لنفسى عملا يلائم طموحاتى، كالمعمل في الصحافة مثلا، فاشتغلت موظفا في إحدى وكالات السفر، واقتصر عملى على الجلوس ساعات طويلة أمام آلة الكمبيوتر التى تشبه الآلة الحاسبة (...). قلت أتسلى بالجثة خاصة وأنى عرفت أن صاحب الجثة هو السيد خليل أحمد جابر، لبنانى الجنسية ومن مواليد ١٩٢٨، موظف في مديرية البريد والبرق والهاتف والمغسودور يسكن قرب منزلى في مسحلة المزعة».

إن السارد، على الرغم من أنه استطاع أن يجمع معلومات كثيرة حول شخصية المغدور، يجد نفسه حائرا أمام أى سبب مقنع لوفاة خليل أحمد جابر:

«والحقيقة أننى بعد أن جمعت هذه الكمية الهائلة من المعلومات أجد نفسى حائرا، فلا يوجد أى سبب للوفاة، وليس هناك أى مبرر للجريمة المروعة الرائعة» (الرواية: ص ١٢).

خليل أحمد جابر، وذلك من خلال تعدد المنظورات والرؤى السردية، بحيث يتم التركيز، على مستوى فضاء كل فصل، على تركيب حكايتى بمفصل الحدث الرئيسى ويؤطره بالكثير من الحكايات التى تظل غير مستقلة عن بنية ذلك الحدث. وبما هو جدير بالذكر أيضا أن استقلال كل شخصية ساردة بمفصل معين يؤكد رغبة السارد فى خلق مسافة بينه وبين تلك الشخصية التى تركز فى حديثها وفى حكايتها على ضمير المتكلم، لتخلق بدورها محكيا ذاتيا يرتبط بطبيعة إدراك مختلف المواقف ونفسيرها تبعا لما تمتلكه تلك الشخصية الساردة من معرفة. وبمكثنا، بداية، تلخيص مظاهر الشخصية الساردة فى رواية (الوجوه البيضاء) فى الجدول التالى [جدول رقم (٢)] حتى يتسنى لنا امتلاك رؤية واضحة وشاملة لذلك التمثيل قبل أن نباشر تحليل وتحديد خصوصيات كل رؤية سردية على حدة:

من الواضح، إذن، أن تمظهرات الشخصية الساردة تمكس لنا صيفا جديدة فى تقديم الخبر الروائى والاعتناء بمجال الكتابة السردية التى تختلف من فصل إلى آخر باختلاف مواقع الشخصيات الساردة. ويركز هذا الاختلاف على الكثير من الطرائق التعبيرية التى تنفرد بها خطابات تلك الشخصيات الساردة، ليصبح مجال التداعى مفتوحا أمامها لتنوع فى مواقع الرؤية السردية، وهو التنوع الذى يؤثر على قدرتها التركيبية فى احتواء عناصر التحليل السردى من ناحية، والتأكيد، من ناحية أخرى، على أن البنية العامة لرواية (الوجوه البيضاء) تركز على طابع التحقيق فى جريمة مقتل خليل أحمد جابر، وهو الطابع الذى حاول السارد أن يحدد معالمه فى مدخل الرواية. ويبدو أن طابع التحقيق هذا يرتبط خاصة بالشخصية الساردة تبعا لما يميز طبيعة كل فصل من فصول الرواية الذى يتصدره مطلع يعرف بها ويحقق لها وضعا يمكنها فيما بعد من امتلاك سلطة الحكى. وفى مقابل ذلك، يغيب هذا الطابع التحقيقى عند السارد الذى لا يمتلك غايات وأهدافا محددة تبرر اعتناؤه بسرد الحكاية. وإذا كانت عناصر هذا التفتيب كثيرة ومتعددة فى هذه الرواية، فإننا سنحاول، وبشكل مختزل، أن

واضحا أن السارد ما هو إلا صوت سردى من بين أصوات سردية أخرى ستساهم فى صياغة الخبر الروائى، كما أنه يفرض سلطته المعرفية من حيث هو مؤلف واقعى وحقيقى للنص، بالرغم من أن السارد يفتقد إلى اسم شخصى، أو على الأقل لا يكشف عن اسمه. وفى هذه الحالة، وكيفما كانت الوضعية الاجتماعية للسارد، فإن غياب اسمه يحدث نقصا جوهريا فى الإيهام بالواقع^(٧). غير أن غياب الاسم لم يقلل من لعبة الإيهام تلك، مادام ضمير المتكلم، يعمل، على كل حال، حمل اسم العلم^(٨).

وتركز البنية السردية فى رواية (الوجوه البيضاء) على صوت الشخصية الساردة التى تمكن القارئ من إدراك الكثير من التوضيحات التى تخص حادثة مقتل

الفصل	الشخصية الساردة	الرؤية السردية
١	السيدة نهى جابر (أرملة خليل أحمد جابر)	تركز على مقتل الابن والزوج
٢	على كلاش	يركز على مقتل خ. أ. جابر، كما يعرض لحكاية مقتل الطبيب الأرمنى هاروت عشانسادوربان وزوجه.
٣	فاطمة فخر	مفسل الابن والزوج و خليل أحمد جابر
٤	زين علول / مروان / بيطار	اكتشاف الجثة. التقرير.
٥	فخر بدر الدين سمير عمرو	عملية التحقيق قبل مقتل خليل أحمد جابر. مناسبة دفنه
٦	ندى النجار	مقتل أسيها أحمد
٧	غياب الشخصية الساردة	حضور صوت السارد

نحصرها فى العبارات التالية التى تكشف بوضوح عن المجال الوظائفى العام الذى حدد من خلاله السارد نظام الحكاية ووحدات المحكى.

٢ / ٢

المحكى

بين الإمتاع والمؤانسة:

بضعنا هذا العنوان الفرعى أمام الانتظامات التى تحدد غاية وقصيدة المحكى عند السارد. والعنوان، إذ يركز على وضع المحكى بين الإمتاع والمؤانسة، فلأن طبيعة امتلاك سلطة المحكى عنده تعرف وضعا جليا ومنطقيا نتيجة كثرة المعلومات التى استطاع الحصول عليها والتى تخص شخصية خليل أحمد جابر، وهى معلومات باللغة التناقض (الرواية: ص ١١)، فمن المنطقى إذن أن يجد السارد نفسه، بعد أن جمع هذه الكمية الهائلة من المعلومات، فى وضع محير؛ فلا يوجد أى سبب للوفاة، وليس هناك من مبرر للجريمة المروعة الرائعة، وهذا هو الانتظام الرئيسى لوضع السارد، انتظام تترتب عنه تكرارية دالة للكثير من العبارات المتشابهة، نعرض لها فيما يلى:

١ - «وأنا فى الحقيقة، أجد نفسى أمام الحيرة الكاملة، لا شىء يؤكد أيا من الافتراضات ولا شىء ينفيها...» (ص ١٢/١٣).

٢ - «إن المسألة بأسرها لا تستحق أكثر من مجهود قراءتها» (ص ١٣).

٣ - «وأنا فعلا، أشعر بحيرة كبيرة» (ص ٢٤٥).

٤ - «... الحقيقة فأنا لا أعرف، وحتى لو عرفت فإن هذا لن يعير من الأمر شيئا» (ص ٢٧٥).

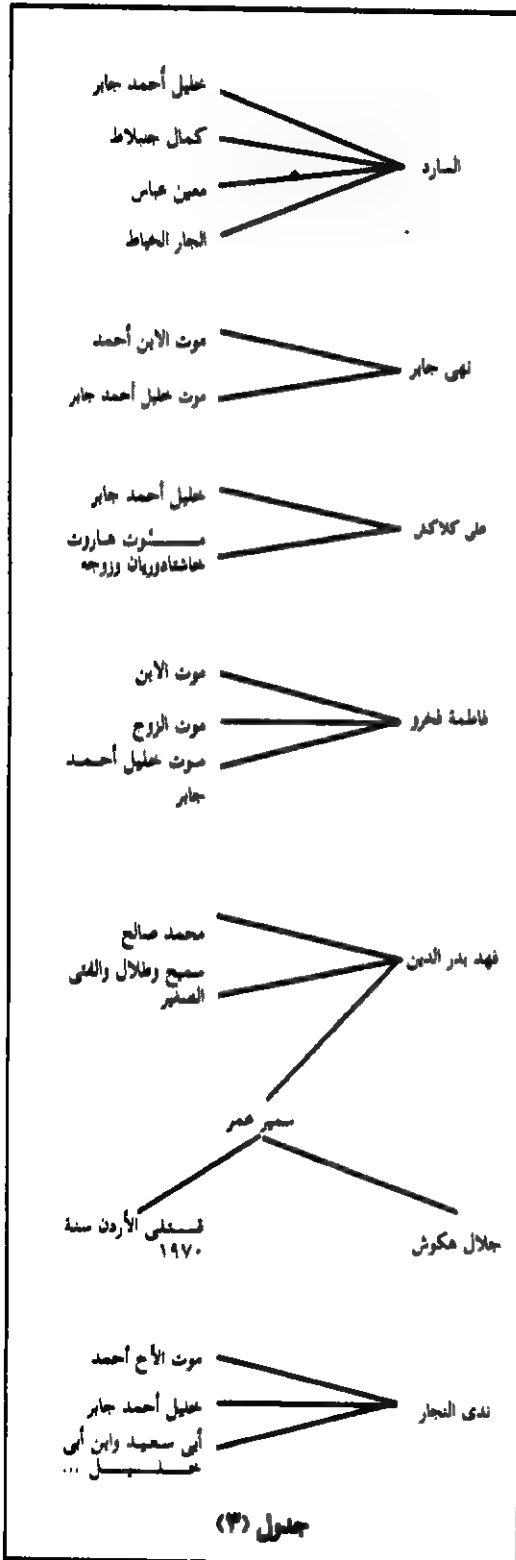
٥ - «ثم أنا مقتنع بشكل عام، أن المسألة بأسرها لا تستحق أكثر من مجهود قراءتها، وحتى مسألة القراءة هذه قد يدخل إليها الشك» (ص ٢٧٥).

٦ - «المسألة، لا تستحق أكثر من مجهود قراءتها» (ص ٢٧٥).

٧ - «وأنا لم أقصد من بحثى عن قصته [يقصد خليل أحمد جابر] غير التسلية والإمتاع والمؤانسة، كما قال مولانا وأستاذنا الكبير أبو حيان التوحيدي» (ص ٢٧٥).

تكشف لنا إذن هذه الانتظامات، بموازاة الانتظام الرئيسى للسارد، عن البنية العامة التى تطبع خطاب السارد وتشكل عناصر الحكاية لديه، كما تكشف عن إدراكه ومعرفته المحدودين اللذين يظنان مرتبطين بطبيعة المعلومات والوثائق التى استطاع الحصول عليها. ويرتبط هذا الإدراك المحدود أيضا بتعدد الاحتمالات التى تكشف عنها بنية الرواية بغض النظر عن كونها احتمالات صائبة أو خاطئة، ولعل هذا الوضع هو الذى ألزم السارد بالتأكيد، غير مرة، على أن المسألة لا تستحق أكثر من مجهود قراءتها (وهو التأكيد الذى ورد فى النماذج: ٦/٥/٢). فمن المنطقى ومن الطبيعى، إذن، أن يكون سرد قصة خليل أحمد جابر قصدا للتسلية والإمتاع والمؤانسة، أى أن لا تكون غاية السرد: ماذا يقول النص، ولكن غايته تكمن فى السؤال: كيف يقول النص؟

وبالعودة إلى معطيات الجدول المتعلق بالشخصية الساردة ورؤيتها السردية، يمكننا تحديد خصوصيات خطاب تلك الشخصية الساردة، وهو الخطاب الذى يتخذ من الموت بؤرة سردية تنظم عناصر المحكى، وكما لاحظنا



من خلال العرض السابق، فإن خطاب السارد يجعل من البؤرة نفسها مرتكز حديثه، غير أن خطابه يقتصر فقط على شخصية خليل أحمد جابر، في حين تركّز هذه البؤرة السردية (الموت) في خطاب الشخصية الساردة على الموت المتعدد من خلال تعدد الحكايات، وهو التعدد المرتبط بالطابع الإخباري الذي يميز خطاب الشخصية الساردة. ولعل البيان التوضيحي التالي [جدول رقم (٣)] يفسر بوضوح بعض مظهرات تلك البؤرة السردية في علاقتها مع خطاب السارد وخطاب الشخصية الساردة.

نلاحظ، إذن، أن كل شخصية ساردة لا تكتفي فقط بالتركيز على حكاية موت خليل أحمد جابر، ولكن خطابها يكشف لنا أيضا عن أصوات آخرين وعن حكايات موازية للحكاية الإطار، لتأخذ بذلك علاقة السرد بالموت بعدا مركزيا في هذا النص الروائي، بعدا يعن على المسافة التي تفصل بين خطاب السارد وخطاب الشخصية الساردة وعدم تدخل السارد فيما ترويه تلك الشخصية، وأخيرا احتفاظ السارد بخطاب الشخصية الساردة الذي يظل، في جوهره، خطابا تقريرا، استنطاقيا وإخباريا، يستلزم من القارئ إعادة تركيبه لكي تتضح معالم كل حكاية على حدة، وإبراز عناصرها ووحداتها التأليفية، ما دام خطاب الشخصية الساردة يظل مشروعا بتعدد الروايات السردية نفسها.

هذا، إذن، هو الإطار العام الذي يحصر الرؤية السردية للشخصيات الساردة في الرواية على مستوى البنية الأفقية التي ترتبط ارتباطا جديا بالمستوى العمودي للتركيب الحداثي في رواية (الوجوه البيضاء). إن تعدد الرؤى السردية، من خلال استقلال كل شخصية ساردة بفصل، يكشف عن المكون الوظيفي العام لطبيعة الكتابة الروائية في هذا النص الذي يستهدف تنوعا خاصا لبنية

٣ / ٢

بنية المطلع: الشكل والوظيفة:

كثيرة هي الفرضيات النصية التى نطلق منها فى هذا القسم من التحليل، وهى فرضيات ترتبط بانتظامات أخرى موازية لما سبقت الإشارة إليها لتكرس خصوصية الخطاب الروائى فى رواية (الوجوه البيضاء) التى تسمى إلى تنوع فعالية الشخصيات الساردة من خلال تنوع فى المواقف والمواقع. غير أن هذا التنوع، كما سنلاحظ فيما بعد، يحافظ، على الرغم من ذلك، على سلطة السارد ضمن بنية المحكى، ويرتبط أيضا هذا التنوع المكثف لحالة التذكر بتنوع فى الأساليب اللغوية عند بناء كل مشهد حكاى وصوغ طرائق تعبيرية تستهدف إعادة تشخيص الوقائع انطلاقا من تبادل الأدوار بين مختلف الشخصيات الساردة.

وعلى هذا النحو يرتبط تعدد الرؤى السردية بالشخصية الساردة فى رواية (الوجوه البيضاء) ليعكس نوعا من التجانس على مستوى التوالد الحكائى المؤطر لكل فصل على حدة، وإن كان هذا التجانس يفقد اتساقه حينما يركز التوالد الحكائى على عرض تفاصيل الحكايات المتخللة بشكل مركزى. ونؤكد لنا هذه الاعتبارات الأولية بطبيعة الوعي الذى تمثله الشخصية الساردة حينما تمنح لها فرصة الحديث، تلك الطبيعة التى تسمى إلى تعرية تجربة معيشة بأبعادها الذاتية والموضوعية ضمن نص روائى، تكمن خاصيته الأساسية، هو الآخر، فى تعرية التجربة نفسها على مستوى التحليل.

وفى سبيل الإمساك بطبيعة هذا المستوى التخيلى وعناصره التركيبية ضمن المنظور العام لتحديد الرؤية السردية، نشير إلى أن هذه الرؤية تظل محكومة ومؤطرة بموقع السارد الذى يميز بين أدوار الشخصيات الساردة ويحدد اختياراتها ومستويات إدراكها، بل يعمل أيضا

المحكى، وإن كان يركز على التفاصيل نتيجة الطابع الشفوى العام المميز لبنية ذلك المحكى، وهو التنوع الذى يرتبط أساسا بصناعة الشكل الروائى فى (الوجوه البيضاء). ومن المؤكد أن البناء العام المهد لتلك الرؤية السردية يسمى إلى تقديم الحكاية/الحكايات انطلاقا من وجهات نظر متعددة لا تكسب هذا النص الروائى بعدا أحاديا، وإنما تعدد مظاهر الحقيقة فيه، وهو التعدد الذى يتخذ شكل احتمالات إيهامية وتمويهية تكسر من سلطة السارد الواحد، وتجعل كلام كل شخصية ساردة يواجه بكلام شخصية ساردة أخرى، لنجد أنفسنا، بناء على تعدد الرؤى السردية، أمام نص روائى حوارى لا يقتصر على الرواية الأحادية لواقع الحكاية الذى تسمى (الوجوه البيضاء) إلى تصويره، وإنما نجد أنفسنا أمام رؤية كلية ومتعددة لهذا الواقع، فيندرج بذلك النص الروائى الحوارى ضمن إطار مبحث زاوية الرؤية فى الرواية، وجميع التحديدات التى وضعت فى هذا المضمار حصرت أنواع الرواية فى نطاق علاقاتها بالذاتى والموضوعى، أى بالأحادى والشمولى، فإما أن تكون هناك هيمنة تامة للكاتب أو الراوى [السارد]، فتهيمن بذلك النظرة الأحادية، وإما أن يترك الكاتب أو الراوى الحرية الكافية للشخصيات لكى تعبر عن نفسها، وتعرض آراءها الشخصية، فتتحقق بذلك النظرة الشمولية لعالم موضوعى^{٩١}. وما يركى هذا الطرح الذى يخص العنصر الحوارى فى رواية (الوجوه البيضاء)، نشير فى هذا المجال إلى ثلاثة عناصر نوردها دون شرح، على أن نعمل على تفصيل معطياتها فيما سيأتى من فقرات، وتركز هذه العناصر على:

أ - توزيع الأدوار وتعددتها.

ب - توزيع الأصوات الساردة وتعددتها.

ج - توزيع العلاقة المتداخلة للأصوات الساردة وتعددتها

بذلك «نص موازه» له مركباته الخاصة وفروقه الدقيقة التي تميز كل مطلع على حدة، وفي إطار ما يقدمه كل فصل من عناصر حكاية تضمينية، ومن ثمة يختزل كل مطلع جملة من الروابط الحكائية ويسعى لتقديمها من خلال تدخل السارد الذي تظل وجهة نظره محايدة بشكل جلي. ولتوضيح هذا الأمر بشكل مبسط نستعين بالجدول التلخيصي، [جدول رقم (٤)] لتحديد خصوصية كل مطلع بناء على ما أورده من معطيات قبل أن نباشر تحليل مظهرات الشخصية الساردة على مستوى كل فصل من فصول الرواية.

لاشك أن هذا الجدول التلخيصي يوضح لنا بشكل جلي العناصر التعريفية التي اعتمد عليها السارد في تقديمه للشخصية الساردة. ولا يعني هذا أنه اقتصر فقط على تلك العناصر دون غيرها، ولكنه كان يعمد أيضا إلى است شمار بعض العناصر الحكائية التي تخص هذه الشخصية الساردة أو تلك، حتى يأخذ المطلع شكل تقديم مركز ومكثف سيعرض من خلاله أهم مفاصل الحكاية، وبذلك يصبح لنا القول بأن بنية المطلع هي امتداد لأبرز التوجهات الحكائية التي يعرض لها الفصل الروائي^(١٠). تلك إذن أهم عناصر العرض التعريفي الذي يستند عليه السارد، أوردها لتتضح لنا معالمها وأهميتها ضمن سياق تحديد وظائف السارد باعتبارها نسقا خطابيا. ويرتكز خطاب السارد في هذه المقاطع، كما سبقت الإشارة، على جملة من العناصر الحكائية التي تولي الاهتمام لرؤية السارد نفسه وتمثله المباشر أو المهاد لخطاب الشخصية الساردة، كما تركز بنية المطلع في مستوى آخر على تضمين مجموعة من الأساليب غير المباشرة وإدماجها تركيبيا لعدل على حضور السارد الفعلي وتقصيه لجميع الأحداث والتفاصيل، وبالإمكان التمثيل على هذا التضمين بالنماذج التالية:

أ- (...) المشكلة الوحيدة التي تعرض لها هي خلاف شديد مع زوجته لم تعرف أسبابه،

على تقديمها من خلال المطلع الذي يسبق بداية كل فصل من فصول الرواية (باستثناء الفصل الرابع والفصل الأخير، اللذين يتميزان عن الفصول الأخرى بإجراءات مطلعية مغايرة، سنعرض لبعض خصوصياتها فيما بعد). ولاغرو، إذن، أن يمتلك السارد هذا الوضع، خاصة أن البنية العامة لرواية (الوجوه البيضاء) ترتبط، تصرحا أو ضمنا، بشكل التحقيق الاستنطاقي أو التحقيق الإخباري، وما يستتبعهما من أشكال كتابية لها مواصفاتها الخاصة بالنظر إلى ما يعرضه النص الروائي من خصوصيات نوعية.

ولا شك أن مقارنة طبيعة المطلع الذي يفتتح به كل فصل من فصول الرواية، ستمكننا من الكشف عن الحدود الوظيفية للسارد الذي يستهدف من خلال ذلك المطلع تقديم الشخصية التي ستكفل بسرد الأحداث ورصد مختلف المعلومات المرتبطة بها، بهدف تقديم وصف يشمل الكثير من المستويات، ولعل الإغراء يغري بمحاولة تقديم تلك المستويات، وهذا ما سيمكننا من حصر التصنيف الذي يعتمد السارد نفسه عند تقديمه لكل شخصية ساردة، في العناصر التالية:

١ - تاريخ ومكان الازدهاد. ٢ - السن.

٣ - الحياة العائلية. ٤ - مكان الإقامة.

٥ - المستوى الدراسي. ٦ - المهنة.

وبالنظر إلى طبيعة هذه العناصر التي يعتمد عليها السارد، نلاحظ أنها تعتنى أساسا بعرض تعريفى مباشر للشخصية الساردة يستنسخ طبيعة التقرير ويتوسل لغته بهدف إشراك القارئ في عملية إعادة إنتاج الخبر الروائي، هذا مع الإشارة إلى أن خطاب السارد في المطلع يعمل على رصد بعض العناصر الحكائية بشكل مكثف ضمن إطار بنية حكاية صغرى وملخصة، فتكون النتيجة أن تدخل السارد ينحصر في حدود المقطع ولا يجاوزه - إلا نادرا - إلى خطاب الشخصية الساردة، إن المطلع

الفصل	الشخصية / الساردة	عناصر العرض التعريفى
(١) الملاكيم الشهيد	السيدة نهى جابر (زوجة خليل أحمد جابر).	مواليد بيروت ١٩٢٨
(٢) أجساد مثقوبة	السيد على كلاكش	مواليد صيدا ١٩٤٠. مهندس، موظف في شركة الهندسة الوطنية في بيروت. متزوج، له ثلاثة أولاد. يقوم في شارع مار إلياس في بيروت العربية.
(٣) الحيطان البيضاء	فاطمة فخر (أرسلت بواب البنات الراحلة محمد فخر)	السن ٤٢ سنة
(٤) الكلب	زين علول	(لا وجود لعناصر العرض التعريفى)
	الدكتور مروان بيطار	جراح - طبيب شرعى. السن ٦٥ سنة. عمل رئيسا لقسم الجراحة في المستشفى الألماني بيروت.
(٥) الصحفي	فهد بدر الدين	مقاتل . ٢٦ سنة . طالب سنة ثالثة في كلية الآداب . يقوم في بيروت - أعرب .
(٦) المملكات	السيدة ندى النجار زوجة نديم النجار	الابنة الثالثة لخليل أحمد جابر. متزوجة من نديم النجار. تقيم في منطقة هاشم بكار ولدان صغيران. (نديم النجار: صديق العائلة، يمتلك دكاناً لألعاب «الفليبرز» في جادة الاستقلال).
(٧) عاصمة مؤلفة	حياب الشخصية الساردة وحضور الساردة	

جدول (٤)

يقول إن المسألة تتعلق بمعنى، فهو لا يستطيع القراءة بشكل مستواصل..» (الرواية: ص ١٦١).

ج - «... سمراء، طويلة، ممتلئة الجسم، صغيرة العينين، الجميع يقول إنها تتمتع بذكاء خارق» (...) وعندما ناقشه أحمد في

ركاد بقود إلى الطلاق، الزوجة عادت إلى منزل والدها، غير أن الأمور سويت بسرعة، يقول هو إنه يعيش حياة سعيدة» (الرواية: ص ٤٥).

ب - «...» يتكلم بطلاقة، فهو في قسم الأدب العربى في الجامعة، لم يتابع دروسه،

المسألة، رفض بشكل قاطع، وقال إنه غير مستعد لأن يموت هكذا...» (الرواية: ص ٢١٧).

ولعل الميزة التي يمكن استخلاصها من هذا التضمن كونه يركز بشكل مركزي على فعل «قال» مما يعطى لخطاب السارد إمكانية مباشرة لرصد الأقوال وتوظيفها لخلق ذلك المنصر الحكائي الذي أشرنا إليه من قبل.

وتكشف لنا بنية المطلع أيضا عن عنصر أساسي يستحضر، تبعاً لسياقين مختلفين، علاقة السارد بالمؤلف. ويرتبط السياق الأول بمطلع الفصل الأول (الملاكم الشهيد)، في حين يرتبط السياق الثاني بالفصل السابع (خاتمة مؤقتة)، حيث يستعيد السارد خطابه دون واسطة المطلع، ويعمل السياقتان معا على تكسير طبيعة المسافة التي تربط بينهما مع الحفاظ على ميثاق السارد الذي لا يتماهى مع مقصد المؤلف، وهو الحفاظ الذي يظهر مرة أخرى سلطة السارد من جهة، ويؤشر، من جهة ثانية، على إثارة انتباه القارئ والمتلقى للمسافة التي تفصل بين ما هو روائي وما هو واقعي؛ مسافة تعني أساساً بخلق الإبهام لدى ذلك القارئ والمتلقى. ولذلك يأتي الاعتراف بمقصد المؤلف الواقعي ضمن خطاب السارد، أي من داخل السياق التخيلي العام لرواية (الوجوه البيضاء). والسارد، إذ يعمد إلى ذلك، يكسر سلطة هذا السياق التخيلي، حينما لا يستحضر فقط لفظة (المؤلف) من حيث هو ميثاق مرجعي عام، ولكن عند استحضاره، أيضاً، لاسم المؤلف الفعلي لهذا النص الروائي (إلياس خوري)، ويبدو الاستحضار الأول واضحاً من خلال النموذجين التاليين:

* «...» وهذه المعلومات والأقوال المنسوبة إلى الزوجة، تم جمعها من مصادر مختلفة (...). ومن خلال أحاديثها المتفرقة

إلى الصديقات والجيران، ومع المؤلف نفسه الذي قام بزيارة منزل السيد خليل أحمد جابر (الرواية: ص ١٥).

* «مؤلف هذه القصة يشعر بالضيق، ولا يعرف أنه لا يعرف شيئاً، بينما في العادة يعرف المؤلف جميع تفاصيل القصة، وخاصة خاتمته، ويقدمها بالتدرج وببطء والقارئ يستنتج» (الرواية ص ٢٤٥/٢٤٦).

بينما يرد الاستحضار الثاني في الصفحة ٢٤٦ من الرواية، يقول السارد:

* «أما في هذه القصة، فالمؤلف لا يعرف كيف يقدم الأشياء بالتدرج وببطء من أجل إقناع القارئ وتسلية، وحين يكون المؤلف ضالماً بهذه الطريقة فإن المشكلة تزاد تعقيداً، فهل يمكن أن يكون على كلاكش هو القاتل، أو فاطمة فخر أو سمير عمرو أو فهد بدر الدين أو زين علول أو أبو سعيد أو نديم النجار أو إلياس خوري أو .. إلى آخره...».

إن هذه الأنواع من التضمينات التي تشمل أيضاً حتى اهتمام القارئ عبر الإقناع والتسلية داخل عالم التخييل السردى، تحقق صيغاً كتابية لاحتمالية الخبر الروائي على مستوى التضمن المرجعي الذي يقترب في هذا السياق باسم المؤلف الواقعي (إلياس خوري)، وعلى مستوى التضمن النظري للكتابة الروائية نفسها، وهو التضمن الذي يكون فيه المؤلف، في العادة، ملحقاً بجميع تفاصيل القصة عند تقديمها بالتدرج للقارئ. إنه قام بزيارة منزل خليل أحمد جابر، وبذلك تظل سلطة السارد المؤطر الوحيد لجميع تفاصيل الإخبار الروائية، عبر هذا الاستقلال والحياد الذي يضعه السارد بين المؤلف الواقعي ضمن ما تطرحه رواية (الوجوه البيضاء) من وقائع وتوقعات.

تمظهر خطاب الشخصية الساردة:

تعذر الرؤى السردية:

إن السارد هو الفاعل فى كل عملية البناء التى فحسناها، وتبعاً لذلك تدلنا كل مقومات هذه العملية، بصورة غير مباشرة، على ذلك الفاعل^(١١) الذى ينظم أيضاً خطاب الشخصية الساردة عبر العديد من الانتظامات النصية والبنائية، فعلى الرغم من استقلالية تلك الشخصية بغضاء الفصل، فإن هناك دائماً مسافة يستقل بها السارد ليؤطر الحدث الروائى. ويرهن حضور السارد هذا على معرفة كلية بتفاصيل القمص وأحاسيس الشخصيات، كما يرهن حضوره على الإحاطة بتشخيص متنوع لتلك التفاصيل. وعلى هذا النحو، نلاحظ أن رواية (الوجوه البيضاء) تعدد فى رؤاها السردية وفى تمظهراتها لخطاب الشخصية الساردة وخطاب السارد بشكل متنسق ومترابط، عبر الكثير من المحاور المرتبطة ببناء العالم التخيلى للرواية وهو يسمى إلى إعادة إنتاج نمط للواقع والتقاط خيوطه ومعالجه شخصوه. ومن أهم تلك المحاور يمكننا الإشارة إلى بعضها على أن نعمل على بسط عناصرها فيما بعد: إختفاء السارد وحضوره/ الشخصية الساردة باعتبارها شاهدة/ مرتكزات خطاب الشخصية الساردة وخطاب السارد: الأسلوب المباشر والأسلوب غير المباشر/ سياقات الحدث التخيلى/ مظاهر التراكم الحكائى. وتستهدف هذه المحاور وغيرها، مما لم نشبهه هنا، تعيين تمظهرات خطاب السارد والشخصية الساردة وتحديد أهم وظائف السارد باعتباره نسفاً خطابياً يساهم فى تقديم - وتنمية - تحليلات التخيل فى رواية (الوجوه البيضاء). ويهدف هذا القسم من تحليلنا إلى الوقوف عند خطاب الشخصية الساردة فى ارتباطه الجدلى بخطاب السارد، ولهذا الارتباط الجدلى، كما سنلاحظ، عناصره الثابتة واختياراته المرتبطة بالتنامى الحدنى للرواية، ولذلك سنقتصر على تتبع خصوصيات

كل خطاب فى ارتباطه بالآخر بغية تبيان تمظهراتهما فى هذا النص الروائى الذى يعدد فى رؤيته السردية ويعطيها أبعاداً تستجيب لطبيعة بنائه التخيلى العام.

ويتحدد تمظهر الشخصية الساردة فى الفصل الأول (الملاك - الشهيد) بناء على اعتبار أساسى يجعل السيدة نهى جابر تسرد معلوماتها وأقوالها دون تدخل السارد، أى أن خطاب هذه الشخصية الساردة يستقل وحده بعرض أحداث وتفاصيل هذا الفصل الأول الذى يتרכب من ثلاث حكايات تسردها السيدة نهى جابر لتقدم تعليلاً مرضياً لحادثة مقتل زوجها. غير أن هذا التراكم الحكائى يظل برغم ذلك، خاضعاً للرؤية السردية الواحدة التى لا تنوع كثيراً منظورات الحكى الذى يعتمد على تقنية الحوار ليكسر من رقابة السرد، والذى يظل مبغراً على شخصية نهى جابر. إن عدم تدخل السارد يمكن الشخصية الساردة من تقديم نمط معين للسرد، يركز أساساً على توظيف ضمير المتكلم من جهة، وتوظيف سرد تذكرى من جهة ثانية، أى أن خطاب هذه الشخصية الساردة يعتمد على «العرض» و«السرد»، من منظور أحادى يقدم تلك الشخصية بوصفها شاهدة ومشاركة فى بناء الحدث التخيلى، ليظل هذا المنظور الأحادى ضيقاً ومحصوراً فيما تدركه الشخصية الساردة.

ويمتد خطاب الشخصية الساردة من صفحة ١٥ إلى صفحة ٤٣ منتجاً تراكيباً حكاياً يشتمل على ثلاث حكايات متداخلة تعرض لها نهى جابر باعتبارها أساساً إمكانات محتملة لتفسير مقتل زوجها خليل أحمد جابر. ويأتى هذا التراكم الحكائى وفق الترتيب التالى:

- ١ - حكاية أحمد الابن منذ ولادته وحتى استشهاده (ص ١٧ - ص ٢٢).
- ٢ - حكاية أم عماد الكعدى (ص ٢٥ - ص ٢٦).
- ٣ - حكاية الست خديجة (ص ٢٨ - ص ٣٠).

وهكذا، وعبر هذه الحكايات الثلاث، تكشف لنا نهى جابر، باعتبارها شخصية ساردة لهذا الفصل، عن

علاقتها بزوجها خليل أحمد جابر قبل ثلاثة أشهر من وقوع عملية الاغتيال:

«ولكن ماذا أقول، أنا لم أعد أفهم، حصلت أشياء لم أفهم معناها، لم أعد أفهم معنى أى شيء، فجأة تغير خليل، منذ ثلاثة أشهر تغير بشكل كامل» (الرواية ص ٢٣ — ٢٤).

وسيركز خطاب نهى جابر على طبيعة هذا التغير الذي حدث لزوجها قبل أن يغادر المنزل، وبذلك تركز هذه الرؤية السردية على بعض تفاصيل حياة خليل أحمد جابر داخل بيته وفي إطار علاقته العائلية مع زوجته.

وتغير منظور الحكى عند نهى جابر بشكل أساسى من خلال ما ترويه عند تركيزها على الحكايات الثلاث، كما أنها لا تتردد في إبداء رأيها تجاه احتمالات كل حكاية على حدة، وإن تعددت المواقع ولحظات المعاناة. وكما سبق أن أشرنا آنفاً، فإن منظور الحكى يركز على ذكر بعض تفاصيل حياة خليل أحمد جابر العائلية مركزا في ذلك على ثلاث وحدات كبرى:

- أ - خليل أحمد جابر الإنسان العادى.
- ب - تغير سلوك خليل أحمد جابر وعزلته
- ج - مغادرته للمنزل.

وبذلك ينحصر منظور الحكى عند هذه الشخصية الساردة في حدود هذه الوحدات الثلاث، فنهى جابر لا تذكر لنا شيئاً مما وقع لأحمد خليل جابر بعد مغادرته للمنزل، ولا ما وقع له خارجه، ويجدر بنا هنا أن نمثل لهذه الوحدات بأمثلة دالة على مضمونها، قبل أن نتقدم في التحليل لتوضح لنا معطياتها بشكل أفضل:

١- خليل أحمد جابر الإنسان العادى: ويركز خطاب الشخصية الساردة في هذا المحور على طريقة التذكر التي تمكنها من عرض لقاءها الأول مع خليل أحمد جابر:

«كان خليل شاباً ممتازاً، أتى إلى والدى هو والمرحوم والده وطلبا يدى، وأبى قال إنه شاب

ممتاز، عمره ٢٥ سنة وأنا أصغر منه بحوالى عشر سنوات، العمر ملائم وهو من عائلة معروفة ومتعلم وموظف، يعنى ابن حكومة، وتم النصيب، ولم أر منه إلا كل الخير...» (الرواية ص ١٦).

كما يركز خطابها على أخلاقه العالية، نقول:

«كنت أستمع إليه وهو يفتخر بأنه لا يقبض الرشاوى وأشعر بالحزن، الرشوة أفضل من لا شيء، أطفال وأقساط، ومدارس وغلاء، لكنه كان لا يستمع إلى» (الرواية ص ١٧).

٢ - تغير سلوك خليل أحمد جابر وعزلته: يرتبط الحديث عن تغير سلوك خليل أحمد جابر وعزلته عند الشخصية الساردة بالاعتماد على صيغ من التداخلى لإعلان خبر العزلة، مما يحيل مباشرة إلى عدم معرفة الشخصية الساردة لما يقع من تغير، ويحيل، في الآن نفسه، إلى رغبتها في المعرفة:

«لا أعرف كيف حصل هذا الشيء، والله لا أعرف، قولوا لى لماذا، قولوا لى شيئاً، أى شيء، أنا لا أعرف ولا أفهم (...) القصة، لا توجد قصة، كل شيء حصل فجأة، نهضنا فى الصباح، لكنه لم ينهض من الفراش، قال لى إنه متعب، ولن يذهب اليوم إلى العمل، خرجت من البيت لكى أشتري بعض الأغراض ثم عدت فوجدته قد أقفل غرفة النوم على نفسه...» (الرواية ص ٢٤).

٣ - مغادرة خليل أحمد جابر للمنزل: وتركز الشخصية الساردة فى فعل المغادرة هذا على حوار قصير يبين بوضوح الطرف العام الذى رافق المغادرة. نقرأ فى صفحة ٤٢ ما يلى:

«جلس فى المطبخ وأكل بيضتين مقليتين دون أن يتفوه بكلمة واحدة. وقف.

— أنا ذاهب.

قال.

— إلى أين؟

— إلى الشغل.

— ولكنها الثالثة بعد الظهر. غدا تذهب.

غادر المطبخ. أخذ من خزانته معطفه الطويل. فتح باب البيت ونزل الدرج ولم يعد. يومها لم أراه.

هذه إذن هي الوحدات الثلاث التى تركّز عليها الرؤية السردية للشخصية الساردة، وهى وحدات، كما نلاحظ، معنى أساسا بذكر تفاصيل عن حياة خليل أحمد جابر فى بيته، إنه إذن وصف داخلى لحالات الاكتئاب التى لحقت به بتصرفاته الغريبة داخل الغرفة؛ غير أننا إذا تأملنا جلجا عناصر التراكم الحكائى لهذا الفصل الأول، أمكننا ملاحظة تركيز الشخصية الساردة على حكاية أحمد الابن منذ ولادته وحتى استشهاده، وهو تركيز لم يأت اعتباطا، ذلك أننا نجد امتداداته على مستوى الوحدات الحكائية الكبرى التى تفصل الحديث عن حياة خليل أحمد جابر ابتداء من العنصر الثانى (ب) والعنصر الثالث (ج)، وكان الشخصية الساردة، بذلك، ترد تغيير سلوك خليل أحمد جابر وعزلته، كما ترد مغادرته للمنزل أيضا إلى تلك الوحدة الحكائية الكبرى (موت الابن أحمد واستشهاده)، على الرغم من أن هذه الشخصية الساردة تقر بأن:

«استشهاده أحمد لم يغير شيئا، أحمد استشهد سنة ١٩٧٦، أى منذ أربع سنوات، لا لم يتغير شيء بقى خليل هو خليل، الحزن هذه قليلا وظهرت علامات العمر عليه، شاب رأسه كله، لكنه لم يتغير» (الرواية: ص ٢٠).

ولعل ما يبرر توجهنا السابق، ذلك التصرف الذى بدأ بمارسه خليل أحمد جابر حينما ذهب واشترى كل

أنواع المحايات ليمحو، دون كلل أو ملل، قصاصات الصحف التى كتبت عن ابنه الشهيد:

«وكان يمحو، بدأ فى البداية يمحو صور أحمد، يبدأ بالعينين، ثم ينتقل إلى الذقن، ثم الأنف، وكانت الجرائد تتمزق بين يديه، لكنه لم يكن يمل، يشتغل طول النهار ويغمغم، كأن حمى أصابته أو كأن شيطانا ركبه أو لا أعرف (...). ثم بدأ يمحو الكتابة، يمحو اسم أحمد، يبدأ باسم العائلة ثم ينتقل إلى كلمة خليل ثم يمحو اسم أحمد ثم كلمة شهيد، ثم يمحو كل شيء كتب عنه» (الرواية: ص ٢٥-٢٦).

غير أن عملية المحو لم تقتصر فقط على الملف الأسمر الخاص بما كتبت الصحف عن الشهيد أحمد، بل ارتبطت أيضا بالملصق الملون الذى يخصص لكل شهيد:

«وبعد أن انتهى من الصحف انتقل إلى الملصق (...) الملصقات مرمية فى أرض الغرفة، وهو يجلس على ركبتيه (...) يمحو الصورة الكبيرة، يبدأ بالعينين ثم ينتقل إلى الذقن، وعندما تصبح الصورة غائبة عن اللون الرمادى والمزق التى تحدها الهابة، كان ينتقل إلى الكتابة» (الرواية: ص ٣٦).

وبموازاة العناصر السالفة، يبدو أن تركيب الحكاية الثانية من منظور ما تقدمه الشخصية الساردة، وإن كان ينوع فى بنية الخبر الروائى، لا يكشف عن أية علاقة مع خليل أحمد جابر، بل يبدو أيضا أن الشخصية الساردة غير مقتنعة بتبرير «أم عماد الكعدى» لتفسير ما حدث لخليل أحمد جابر، فالأمر لا يتعلق (بالعمر الصعب) كما حدث لمير الكعدى حينما أغلق عليه، أيضا، باب غرفته وهو فى سن السابعة والأربعين ولم يبرحها مدة أسبوعين (ص ٢٦)، ولكن خليل (رجل كامل)

وترتكز الرؤية السردية، في هذا الفصل أيضا على غرار الفصل الأول، على تراكب حكايتي يشتمل على أربع حكايات يفترض ضمنها توحيدها بالسباق العام للحدث التخيلي المتحتمل في مقتل خليل أحمد جابر، ويتميز هذا الفصل بحضور لصوت السارد الفعلي وتدخلاته في توجيه مسار خطاب الشخصية الساردة وتراكبه الحكائي. وقبل أن نفصل الحديث عن خصوصيات ذلك الصوت السردى، نرى لزاما علينا أولاً عرض معطيات ذلك التراكب الحكائي حتى نتضح لنا بعض تجلياتها النصية وأبعادها على مستوى التركيب النسقى لهذا الفصل الثانى:

١ - الحكاية الأولى: حكاية الطبيب الأرمينى خاشادوريان وزوجه .

٢ - الحكاية الثانية: علاقة على كلاش بصديقه موسى كنج .

٣ - الحكاية الثالثة: حادثة سرقة سيارة على كلاش .

٤ - الحكاية الرابعة: لقاء على كلاش بخليل أحمد جابر .

وكما سيتضح لنا فيما بعد ، فإن الشخصية الساردة لا تقوم وحدها بسرد عناصر هذا التراكب الحكائي ، وإنما تتعدد الرؤية السردية في هذا الفصل بتعدد مواقع كل حكاية على حدة، تبعاً لما يوطرها من سياقات ومواقف تنطلق من سياق خروج خليل أحمد جابر إلى الشارع، وتمتد إلى موقف لقاؤه بعلى كلاش في نهاية هذا الفصل.

لقد سبق لنا أن أشرنا، عند مقارنتنا لبعض ما يميز الفصل الأول من معطيات تخص الرؤية السردية، إلى أن الشخصية الساردة «نهى جابر» قد ركزت في خطابها على الامتدادات أو التصعيدات النفسية لأثر استشهاد أحمد الابن على خليل أحمد جابر، وذلك عبر تتبعنا

(ص ٢٦)، ولا مجال لأى تشابه بينه وبين منير الكعدى. هكذا إذن، يبقى الاحتمال الثالث الذى يقدمه هذا التراكب الحكائي الأولى من خلال عرض الشخصية الساردة لحكايتها مع «الست خديجة» التى تكتب الحجاب وتحضر الأرواح وتتكلم مع ملوك الجن والعفاريت (ص ٢٨)، ولعل فى الاستعانة بعلم «الست خديجة» مخرجاً لخليل أحمد جابر، غير أن هذا الاحتمال لا يقنع أيضاً الشخصية الساردة لتقديم مبرر حقيقى لحالة خليل، فتخلص إلى النتيجة التالية:

«... أنا يا عمى لا أومن بقصص الجن والعفاريت، حكاية القط لا معنى لها، تخليط، كله تخليط، يضحكون عليها وبأخذون المال» (الرواية: ص ٣٤).

يتضح لنا مما سبق عرضه بخصوص حدود الرؤية السردية عند نهى جابر، باعتبارها الشخصية الساردة لهذا الفصل، أنها رؤية تركز على تراكب حكايتي ثلاثي الأبعاد يشغل فضاء هذا الفصل ويتركز على عناصر الحكاية الأولى وامتداد آثارها النفسية والعاطفية على تصرفات خليل أحمد جابر وسلوكه، كما تتميز هذه الرؤية السردية بتركيزها على علاقة نهى جابر بزوجها قبل ثلاثة أشهر من وقوع هذه الجريمة «المروعة الرائعة»، دون أن يتدخل السارد فى توجيه مسار الأحداث، باستثناء ملاحظته الواردة بين قوسين التى تفسح المجال لتصوير نهى جابر واقفة أمام صورة ابنها. يقول السارد:

«المرأة تنظر إلى صورة ابنها فى ثياب الملاكم، تنهض بانجماهما، تمسحها بكفها، وتقف طويلاً صامتة أمامها» (الرواية: ١٨).

وبمقد الفصل الثانى من رواية (الوجوه البيضاء) من صفحة ٤٥ إلى صفحة ٧٤، وتركز فيه الشخصية الساردة «على كلاش»، على بعض اللحظات العابرة التى تخص خليل أحمد جابر بعد مغادرته للمنزل،

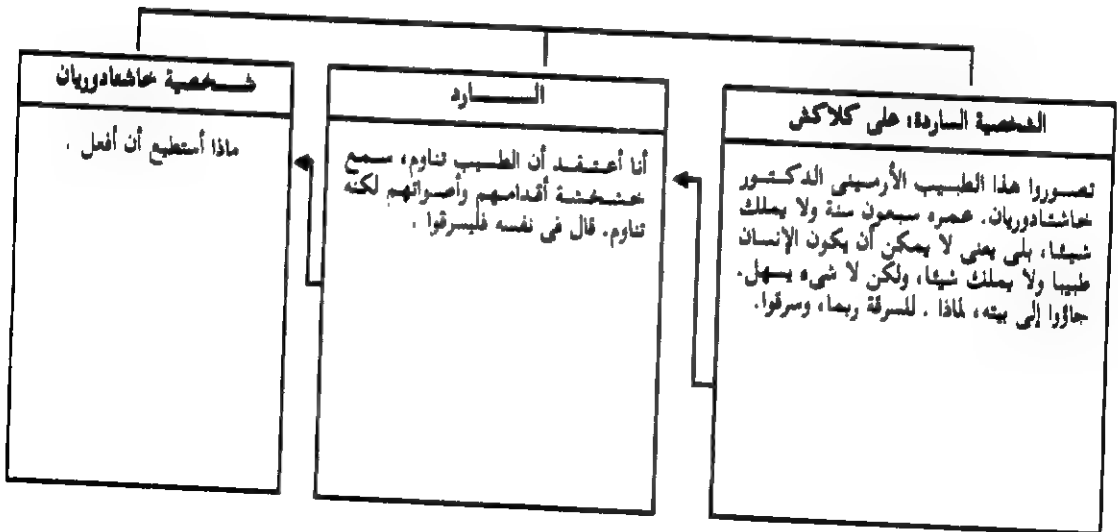
لبعض مواقف هذا الأخير خلال عزله داخل غرفته. ونحن إذ نذكر بما يميز هذه الرؤية السردية من تركيزها على هذا البعد النفسى، فما ذلك إلا لأن الشخصية الساردة «على كلاكش» فى هذا الفصل الثانى، تركز، ومن موقع خاص بها، على آثار التفكك الاجتماعى الذى يصاحب الحروب الأهلية، وعدم الاهتمام، فى مقابل ذلك، بالبعد النفسى الذى تم التركيز عليه فى الفصل الأول، فلا غرو إذن أن تستهل الشخصية الساردة خطابها بالتركيز على أهمية آثار ذلك التفكك الاجتماعى. نقول الشخصية الساردة :

«شئ محير أن لا أعرف ماذا يحصل، أن أقول إنها اضطرابات نفسية لا معنى لها.. لكن، ألا يستطيع أحد ضبط الجريمة.. الجريمة تنتشر كأنها الوباء، الطاعون يأكلنا من الداخل.. هذا هو التفكك الاجتماعى الذى يصاحب الحروب الأهلية» (الرواية: ص ٤٥).

وتنتقل الشخصية الساردة، بعد هذا التحديد الأولى مباشرة، إلى الحديث عن الحكاية الأولى الخاصة بالطبيب الأرمينى خاشادوربان وزوجه، غير أن الرؤية السردية لهذه الشخصية الساردة تقتصر فقط على تقديم تصور عام لهذه الحكاية ومن موقع محاهد، ليتدخل السارد مقدما توضيحا أوليا فى شكل اعتقاد لا يتعدى الجملة الواحدة، قبل أن يترك المجال لشخصية خاشادوربان التى لا تستولى على سرد تفاصيل الحكاية، وإنما تكتفى فقط بصياغة التساؤل، ليأخذ السارد بعد ذلك موقعه فى سرد تفاصيل بعض عناصر الحكاية. وبإمكاننا التمثيل لهذه السياقات التعبيرية بالفقرة التى تؤثر على ماسبق عرضه ضمن صفحة ٤٦ من الرواية، [فى الجدول رقم (٥)] .

هكذا إذن، تتعدد الرؤية السردية فى هذا الفصل التى تنقسمها كل من الشخصية الساردة والسارد والشخصية الروائية انطلاقا من لحظات رصد معينة تبين أيضا عن تعدد فى المنظورات الحكائية التى تمنح الشخصية الروائية دور الفاعل فى سرد الأحداث بنفسها،

الرؤية السردية



جدول رقم (٥)

المعنى دورها المباشر في استقلال عن أى سارد، أم أن وجودها الشخصى هو فى المحصلة النهائية من وجود سارد يحايشها؟ وبعبارة أخرى: هل يكفى أن تتكلم الشخصية فى العمل الأدبى بضمير الأنا حتى ينتفى دور السارد الثانى خلفها؟^(١٦) لقد اعتمدنا إعادة طرح هذا السؤال ضمن هذا السياق تحديداً، بالنظر إلى ما تقدمه رواية (الوجوه البيضاء) من خصوصيات تعدد وتداخل الرؤية السردية، على الأقل فى هذا الفصل الثانى، ذلك أننا نجد حضوراً متوازياً لصوت الشخصية الساردة ولصوت السارد، كما نلمس حضور صوت الشخصية الروائية، أو بالأحرى الشخصيات الروائية التى تتكفل بسرد ما وقع لها بشكل مباشر وغير مستقل، بحيث يظل سردها مؤطراً بالقدر الذى يسمح به السارد، وبالقدر الذى تسمح به الشخصية الساردة. وبالنظر إلى هذه المعطيات، يتضح لنا أن الشخصية الروائية لا تؤدي دورها المباشر فى الحكى باستقلال عن صوت السارد، وبالتالي فإن وجودها مرتبط بالسارد الذى يحايشها ويثوى خلفها.

وعلى هذا النحو، تعدد طرائق تقديم الحكاية الأولى من الحكايات الأربع المشكلة للتراكم الحكائى الذى يحشوى عليه هذا الفصل من رواية (الوجوه البيضاء)، حيث يتم التركيز، وبالتالى، على ثلاث رؤى سردية مختلفة المواقع يمثلها صوت الشخصية الساردة (على كلاش)، والسارد، والشخصية الروائية (الطبيب خاشادوريان وزوجه). وتركز هذه الحكاية الأولى على مقتل الدكتور بمنزله من قبل ثلاثة شبان؛ سمير الصمد، وأحمد الحسينى، وعاصم كلاج، واغتصاب زوجه من طرف سمير قبل قتلها هى الأخرى، وقد كان هدف الشبان الثلاثة متجسداً فى سرقة منزل الدكتور، غير أنهم لم يظفروا فى النهاية إلا بسوار الزوجة. وهكذا، يتم تقديم هذه الحكاية اعتماداً على تعدد للرؤية السردية كما أسلفنا، وهو التعدد الذى ينطلق من صوت الشخصية الساردة:

بحيث يصبح بالإمكان أن تقاس أهمية الشخصية حسب آثار غيابها، فكيف نحكى الحكايات بدونها؟ لنخصها، نحاكمها، نتحدث عنها، نتذكرها؟^(١٧) من هذا المنظور، تساهم الشخصية الروائية فى سرد الوقائع من منظور خاص بها ضمن النسق التخيلي العام لخطاب السارد الذى يظل المؤطر الوحيد لكل من خطاب الشخصية الساردة وخطاب الشخصية الروائية، ما دامت الشخصيات تمثل شخصواً، حسب الموجهات الخاصة بالتخييل^(١٨). ولذلك، غالباً ما يمنح السارد فى رواية (الوجوه البيضاء) سلطة الحديث للشخصية الروائية، فتتقاسم بذلك الأدوار - على الأقل فى هذا الفصل الثانى - بين هذه المحافل التخيلية الثلاثة لتتعدد الرؤى السردية وتتعدد، بالتالى، منظورات المحكى، بخلاف الفصل الأول الذى ظل مؤطراً بصوت الشخصية الساردة (نهى جابر) واختفاء السارد، مع الاستعانة بصوت الشخصية الروائية باعتبارها شخصية مساعدة فى صوغ مسار التراكم الحكائى كما لاحظنا ذلك سابقاً. وهكذا إذا كان السارد والمسرد له محافل داخلية (التلفظ - المتلفظ به) مقامة ضمن وعبر النص، ككائنات من ورق، فهى أيضاً، إذا أضفنا إلى ذلك أنه بإمكانهما أن يكونا داخل - حكايتين Intra- Diégétiques (مساهمين فى الحدث)، ستفق على أنه سيصبح من الصعب إقصاء مقولة الشخصية من تحليل السرد، وبالمقابل إقصاء (إبعاد) السرد من تحليل الشخصية. هذا بالإضافة إلى أنه داخل العلاقة بين السرد - الشخصيات يتبين المنظور السردى، وجهة النظر والتشير^(١٩). هذه إذن اعتبارات أولية علينا أن نأخذها بعين الاعتبار، لأننا نفترض أن الشخصيات توجد، تتصرف، تشاهد، تعلم، وتتكلم ضمن وعبر التخييل، وضمن وعبر السرد^(٢٠)، بحيث يمنحها السارد دوراً فاعلاً فى توجيه مسار الأحداث والتشديد على حضورها داخل النص الروائى، فتتولى بنفسها عملية السرد والحكى، ولعل فى هذا ما يطرح علينا سؤالاً وجيبها: هل تؤدي الشخصية بهذا

« هل هذا معقول، أنا قرأت الخبر فى الجريدة، كما قرأت خبر السيد خليل، هل معقول، ثلاثة مسلحين يقتحمون الشقة، يقتلون الطبيب ويستصحبون زوجته ثم يقتلونهم، ويسرقون ويذهبون. امرأة عمرها ٦٥ سنة تفتصب من قبل شاب فى التاسعة عشرة هل يمكن أن نرحل، وهذا ما جرى للمسكين خليل الله يرحمه، عذبه وقتلوه، هكذا قرأت فى الجريدة، لكننى رأيت ولم يكن يفعل شيئا، كان مثال الرجل المسالم، صحيح أنه كان يقف على الرصيف وابتسفت يمينا وشمالا، لكن هذا ليس ذنبا حتى يموت بهذه الطريقة البشعة» (الرواية: ص ٥٢).

يمكننا فى البدء أن نلاحظ أن تعدد الرؤية السردية يشمل أيضاً إعادة سرد الحكاية نفسها من منظورات متعددة لها امتداد بالحكاية الإطار، الشيء الذى يجعل هذه المنظورات تكشف لنا عن سياقات حكاية تتعالى فيما بينها تركيبيا من خلال تدخل السارد نفسه، فنعيد، من جديد، نعرف حكاية مقتل الطبيب بعد اغتيال الجناة الثلاثة الذين يتحولون إلى ساردين، يسرد كل واحد منهم جزءا من الحكاية التى يظل السارد مؤطرا لها وحاضرا فى تقديمه لكل منظور على حدة، وذلك خاصة بعدد من خلالها السارد أيضا شكل حضوره تبعاً لشكل تعبيرى يتراوح بين:

(أ): التعبير التقديمى: وهو أسلوب محايد يكتفى من خلاله السارد بدور المقدم، ولعل النموذج التالى يوضح لنا هذا التشكل فى عمومته:

«عاصم يروى: سيدنا القضية بسيطة. كنا نرصد السرقة، نحن طفرانين، والجميع صاروا أغنياء، وعرفوا أن الطبيب يمتلك مجوهرات ثمينة...» (الرواية: ص ٥٤) (١٧).

(ب): التعبير بالخبر المنقول: حيث يعتمد السارد إلى صياغة تعبير عبر أسلوب غير مباشر عادة ما يستعمله يفعل (قال)، ليؤشر على ارتباط أسلوبه غير المباشر بأسلوب الشخصية الروائية - الساردة وهى نعيد صياغة الحكاية من الموقع الذى حدده لها هذا السارد. ومن أجل توضيح هذا التشكل التعبيرى الثانى، نكتفى فى هذا السياق بالنموذجين التالين:

* «يقول سمير إنه لم يفكر بالأمر مسبقا، حدثت المسألة بالصدفة، وعندما وضع أحمد يده على فمها لمنعها من الصراخ، وكنت أنا أجلس على حافة السرير مستعدا لمساعدته، رأيتها تحاول القفز...» (الرواية: ص ٥٥).

** « قال إنه أمسك بها من فمها. لكنه فوجئ. فوجئت به فوقها. ثم بدأ يضاجعها وأنا أنظر» (الرواية: ص ٥٦).

وبالنظر إلى هذين التشكلين التعبيريين المرتبطين بحضور السارد، يتضح لنا جليا أنهما تشكلا يتراوحان بين ثلاثة محاور، يمكننا حصرها فيما يلى بهدف تحديد خلاصتنا الأولية:

(١) المحور الأول، ويمثله التشكل الهسايد (النموذج أ).

(٢) المحور الثانى، ويستند فى طرائق صياغته على «خطاب منقول» يحتفظ «بالمضمون» التعبيرى للشخصية ويلخصه تبعاً للتقديرات الانفعالية للسارد (النموذج ب - *).

(٣) المحور الثالث، ويعتمد فيه السارد على «أسلوب مباشر» لا يخضع فيه الخطاب لأية تعديلات نظرا للطابع الاستنادى الذى يميزه. (نموذج ب - * *).

تلك إذن بعض الخصائص التى تميز هذا الفصل الثانى على مستوى تعدد الرؤى وتظاهرات السارد

كلاكش بخليل أحمد جابر، وهو اللقاء الذى عادة ما يتم فى الخارج، على عكس الفصل السابق، حيث كان لقاء نهى جابر مع خليل يتم فى الداخل، أى داخل المنزل.

أما فى الفصل الثانى فنلاحظ :

(١) تركيز الرؤية السردية فى هذا الفصل على أهمية البعد الاجتماعى الذى عادة ما يصاحب الحروب الأهلية، واعتبار الاضطرابات النفسية لا معنى لها، وبالتالي فإن الدلالة المصاحبة لهذه الرؤية تخضع لطابع احتمالى يعنى بالبحث فى ظروف الحياة الاجتماعية.

(٢) تعدد الرؤية السردية لرصد مختلف تفاصيل التراكب الحكائى من خلال تعدد للأصوات الساردة.

(٣) احتفاظ السارد بدور المؤطر العام لهذا التراكب الحكائى وفق تشكيلات تعبيرية تنوع فى بنية الخبر الروائى.

يمتد فضاء الفصل الثالث من صفحة ٧٥ إلى صفحة ١٢٦ مشكلا بذلك، على غرار الفصل السابق، تراكبا حكائيا بمظهر توظيفات موازية لصوت السارد وصوت الشخصية الساردة (فاطمة فخرو، أرملة بواب البناية الراحل محمد فخرو)، من خلال تعدد ضمنى للرؤية السردية وأبعادها المؤشرة على دور السارد الفاعل ضمن إطار ما يقدمه هذا الفصل من معطيات حكائية. ويمكننا إجمالاً تحديد عناصر هذا التراكب الحكائى فيما يلى:

(أ) الابن على فخرو وحكاية مسونه من على السطح.

(ب) حكاية محمود فخرو وقتله على أيدى المسلحين.

(ج) علاقة فاطمة فخرو بخليل أحمد جابر.

ضمنها. وإذا كان التراكب الحكائى (علاقة على كلاكش بصديقه موسى كنج - وحادثة سرقة على كلاكش) لا يخرج عن الإطار السابق، فإنه يتميز بسيطرة لصوت الشخصية الساردة ودورها المباشر فى سرد تفاصيل هذا التراكب الحكائى استنادا على ما تبقى فى الذاكرة : «على كلاكش يتذكر» (الرواية: ص ٥٩)، غير أن المظهر اللافت للنظر فى هذه التراكب الحكائى يتمثل أساسا فى استناد الشخصية الساردة على خاصية الحوار ضمن السياقات الحديثة، مما يفسح المجال مرة أخرى لتنوع مظاهر الأدوار السردية وتعدد رؤاها عبر خاصية الحوار تلك:

«سألتنى ماذا كان يريد منى عندما أغلق باب الصالون.

- لاشئ، مجرد تفاصيل عن البيت الجديد.

- أنت كذاب. سمعت اسم ناديا. ماذا قال عن ناديا.

- لا شئ. وأمسكت الصحيفة، مدعيا القراءة» (الرواية، ص ٦٢).

وبالنظر إلى ما وصلنا إليه من تحليل لهذه التحديدات المرتبطة بطبيعة التراكب الحكائى وعلاقته بتعدد الرؤية السردية، أصبح بإمكاننا طرح التساؤل التالى الذى سننتقل من خلاله إلى محور آخر من هذا التحليل: ما علاقة طبيعة ذلك التراكب الحكائى الذى حددنا بعض معالمه، بالحكاية الإطار المتعلقة بمقتل خليل أحمد جابر، وما أبعاد هذه الحادثة على مستوى الرؤية السردية للشخصية الساردة ؟

تمكننا القراءة الأفقية لهذا الفصل من الرواية من تتبع علاقة طبيعة هذا التراكب الحكائى بالحكاية الإطار من خلال مستويات متعددة، لها ما يبررها استنادا إلى ما تعكسه الرؤية السردية للشخصية الساردة من مواقف لها خصوصياتها وأبعادها الدالة، وتمكننا مشروعية القراءة الأفقية من تتبع مختلف المراحل التى تطبع لقاء على

ومن ذلك أيضا:

«المصائب، والمصائب تتبعنى، منذ أن جاء بها
من هناك ثم أمسك بها من يدها وأتى بها
إلى بيروت» (الرواية: ص ٧٧).

على أن هذا التسراكب الموازى، بين خطاب
الشخصية الساردة وخطاب السارد، يعرف عدة مظاهر
لعل أهمها ذلك التقابل الذى يقيمه السارد فى حالة
تلفظ الشخصية بخطاب حوارى مباشر يظل عبره خطاب
السارد مستقلا وراصدا لعناصر وضع الحوار المباشر.
ونكتفى للتمثيل على مظاهر هذا التقابل بالفقرة التالية:

«أنا لا أستطيع أن أنسى السيارة.

قالت فاطمة لزوجها وهم يدخلون إلى بناية
فى القنطارى.

— هذا بيتنا الجديد.

قال محمود لزوجه.

وكان بيتنا كاملا، تلفزيون وراديو وبراد وكل
شئ.

— السيارة جميلة ومريحة.

قالت فاطمة» (الرواية: ص ٨٦).

وإذا بحثنا عن أساس لسانى للتمييز بين كلام
الشخصيات الروائية (الساردة) و كلام السارد، فإنه
يتوجب علينا، من البداية، أن نلجأ إلى التعارض بين
كلام الشخصيات الروائية (الأسلوب المباشر) و كلام
السارد. ومثل هذا التعارض من شأنه أن يفسر لنا، لماذا
نשמع بأننا أمام أفعال حينما يكون النمط المستخدم هو
التمثيل أو العرض، بينما يخفى هذا الشعور حينما يكون
المستخدم هو الحكى. وكلام الشخصيات الروائية يتمتع،
فى كل عمل أدبى، بوضع خاص^(١٨)، يتوزع فى بنية
الخبر الروائى. واستنادا إلى هذا التنوع الذى يظهروه
التراكب الحكائى الموازى على مستوى خطاب الشخصية

وتشدد هذه العناصر الثلاثة على حضور السارد
ومساهمته فى توجيه مسار كل تراكب حكائى، فيغدو
صوت السارد ممثلا لعناصر حكائية من بين أصوات
أخرى للشخصيات الساردة التى تتسم من مواقعها
الخاصة أجزاء كل حدث حكائى، وبذلك تعرف
مظهرات الرؤية السردية تراكبا موازيا آخر يتعالق مع
معطيات هذا التراكب الحكائى، وفق مظاهر السياقات
الحدثية ودورها فى صياغة العناصر التخيلية لفضاء هذا
الفصل من الرواية. إن حضور السارد الفعلى، إذن،
ومساهمته فى توجيه مسار كل تراكب حكائى، يؤشران
على «معرفة الكلية» لمعطيات كل مسار عبر تدخلاته
المحددة والمركزة التى تفصح عن سلطته وأدواره النصية
الراصدة لأفعال ومواقف الشخصية الساردة، وتلك هى
خاصية التراكب الموازى الذى يتعالق مع التراكب
الحكائى الذى حددنا عناصره أعلاه؛ فيصبح بذلك
السارد مشاركا فى بناء العالم الحكائى، ونسقا خطابيا له
خصوصياته ودلالاته، وبإمكاننا التمثيل لهذا التراكب
الموازى بالفقرات النصية التالية بوصفه خطوة أولية
لتوضيح معالم ذلك التراكب الذى لا يخرج عن قاعدة
بتخذ وضعها توزيعا وفق ما يلى:

١- خطاب الشخصية الساردة — ٢- خطاب السارد.

— «شو هالمصيبة، مصيبة جديدة، من يوم ما
خلقنا و مصائب.

وفاطمة فخرى لا تفهم الآن أسباب هذا
الوضع الجديد، فهى لا علاقة لها بالرجل لا
من قريب ولا من بعيد...» (الرواية: ص ٧٥).

من ذلك أيضا الفقرة النصية التالية:

«لماذا يجرونى إلى هنا.

نسأل وهم ينظرون إليها بعيون مليئة بالفضب
وبوجهون إليها أسئلة لا تخصى» (الرواية:

ص ٧٦).

التراكب الحكائى المؤطر لبنية المحكى فى هذا الفصل، عبر صيغ خطاب غير مباشر يحافظ على نسق الترابط العام لعناصر ذلك التراكب. يقول السارد:

«تسأله عن اسمه

يسئل وهو يخرج عجوة الزيتون من فمه، ثم

يقول لها إنها امرأة عظيمة ويحدثها عن أمه»
(الرواية: ص ٨٩).

وتساهم صيغ التداعى المشار إليه سابقا، فى خلق وحدات حكائية تعلن من خلالها شخصية خليل أحمد جابر عن إحياءات استذكارية وأحداث مشقة. من ذلك مثلا، حديث أحمد جابر عن أمه التى ذهبت لزيارة قبر الرسول ولم تعد (ص ٨٩)، وحديثه عن الشراف البىضاء وعن أحمد وابنه (ص ١٠١)، أو عن الملاكمة (ص ١٠٢)، الذى يظل حديثا يخضع بدوره لصيغ خطاب مزدوج يتراوح بين الخطاب المباشر والخطاب غير المباشر، مستجيب بذلك لطبيعة هذان خليل أحمد جابر، موقف الهذيان هذا الذى تتعاطف معه فاطمة فخرو، وكما ينص على ذلك تدخل السارد:

«وفاطمة تعلم بماذا تجاوبه، إنه يهذى، لكن الحق معه، ربما الحق معه» (الرواية: ص ١٠٣).

بهذه الاعتبار، وغيرها، تنوع الرؤية السردية فى هذا الفصل من طرائق تعددها، وهو التعدد الذى لا يلقى حضور السارد ودوره فى توجيه مسار الحدث/ الأحداث، على الرغم من أنه يمنح الشخصية الساردة مسافة تمكنها من التعبير عن همومها وتصوراتها وهذيانها، إلا أنها مسافة تظل مؤطرة من قبل هذا السارد العالم بذلك الحدث وتلك الأحداث التى تنوع فى تحقيقات هذه الرؤية السردية.

وخطاب السارد، تقدم لنا حكاية موت على الابن وحكاية موت محمود فخرو على أيدى المسلحين، وتعرف كل حكاية التمثيل نفسه الذى حددنا بعض معالجه فى الفقرات السابقة، والمؤشر على الحضور الفعلى لصوت السارد الممثلك لرؤية من الخلف يرصد عبرها، ومن خلالها، مختلف التفاصيل:

«ركضت فاطمة.. نزلت بسرعة، كان الصبي مهشما، كتلة من الدم والعظام المكسورة والثياب، ورأت وجه فادى، كان شيئا مختلفا. وجه يرتعد، وهو يرتجف ويصرخ ويبكى، ثم انحنى على الصبي وحمله إلى المستشفى»
(الرواية: ص ٨٥).

«تقدمت بانجهاه، لكن الرصاص كان يثر فى الغرفة، وقفت فى الزاوية المقابلة انحت. وهو يقف، يركع، رأى الدم، لم يكن يحمل مسدسه، كان الدم، يركع، ثم ينحن ويسقط على جنبه الأيسر» (الرواية: ص ١١٩).

وتتقدم الرؤية السردية فى هذا الفصل الثالث فى تعالقها مع التراكب الحكائى، بخصوص علاقة فاطمة فخرو بخليل أحمد جابر، مؤطرة بصوت السارد الفعلى فى مواقع متعددة من فضاء هذا الفصل، مقدمة بذلك مجموعة من المعلومات الإضافية حول وضع خليل أحمد جابر بالخارج عبر الكثير من الحوارات التى نقيمها معه فاطمة فخرو التى يعبر من خلالها عن الكثير من همومه وتداعياته الذاتية من زوايا متعددة تفتح عنده على إحالات تلامس الظروف المحيطة به وتبرر فى آن تصرفاته السلوكية، فعبر التداعى إذن، يمنح السارد لشخصية خليل أحمد جابر سلطة الكلام والاستذكار واستبطان علائق ثابته فى أحماق الذاكرة، بوصفها عناصر يصبح من خلالها السارد مجرد وسيط فى نقل تفاصيلها وتحقيقاتها الكلامية التى تكسر من خطية ذلك

الشخصيات الساردة وبالعالم التخيلي الذي يعرضه ويحكى، استنادا إلى مصادر متعددة ومتنوعة تكشف عن وظيفة إثباتية أو تصريحية يعلم من خلالها السارد على مصادر خبره التخيلي، وإذا كانت الإشارات التي تخص تحليل أحمد جابر في هذه الفصل تقتصر فقط على العثور على الجثة (ص ١٤٨)، ونشر النص الحرفي لتقرير الطبيب الشرعي الدكتور مروان بيطار (ص ١٥٧)، فإن تراكمه الحكائي المؤطر لخطاب السارد ينوع في أبعاده الدلالية المرتبطة بتلك الإشارات؛ هكذا تشكل حادثة «بنك أوف أمريكا» مطية للحديث عن مقتل الأمريكي جون كروزر ماكسويل من قبل المناضل على شعيب، ويعتمد السارد في صياغة تفاصيل هذه الحادثة على خبر صحفي يتكفل بقراءته أبو خليل. يقول السارد:

«أبو خليل يقرأ:

«الذي قتل الأمريكي جون كروزر ماكسويل هو على شعيب الذي أفهم ماكسويل، بواسطة أحد الرهائن، لأنه يجهل الإنجليزية، أنه يريد قتله، لأن مهلة الإنذار التي أعطاهها للسلطة انتهت. فقال له الأمريكي متوسلا، لا تقتلني، ثم أطلق على شعيب النار على الأمريكي في ظهره فسقط الأمريكي على بطنه بصرخ وبسول لعل الذي رفضه مع مسلح آخر، يعتقد أنه جهاد أسعد، وأطلق عليه الرصاص مجددا، فأصابه في صدره وفارق الحياة» (الرواية: ص ١٣٤).

وإذا كان هذا الخبر الصحفي يشكل «إيهامًا مرجعيا»، أي إشارة سيميائية متغيرة عن الواقع الحدوثي، مادام الأمر يتعلق «بلغة صحفية» مدمجة داخل النص في شكل استشهاد على لسان «أبو خليل»^(١٩)، فإن الخبر نفسه يخلق امتدادا حواريا يكذب ما ورد في هذا الخبر من معلومات:

ويمتد الفصل الرابع من صفحة ١٢٧ إلى صفحة ١٥٩، وهو فصل يتميز عن الفصول السابقة بتركيبية خاصة وبأبعاد دلالية مغايرة لتلك الحدودنا بعض معالمها آنفا، ذلك أنه فصل يخلو من المطلع الذي عودنا السارد في الفصول السابقة أن يفتح به الحكاية؛ وعلى الرغم من غياب هذا المطلع التعريفي الذي يخص كل فصل لشخصية ساردة، فإن بنية هذا الفصل تظل أيضا خاضعة لتعدد الرؤية السردية تبعا لتعدد الشخصيات الساردة.

وينقسم الفضاء النصي لهذا الفصل الرابع المعنون به (الكلب) إلى ثلاثة أقسام مركزية، يمتد القسم الأول من صفحة ١٢٧ إلى صفحة ١٥١، يوطره صوت السارد الفعلي الذي يعرض لنا تركيبة حكائية تنمو علائقيا من بدء الحديث عن حادثة «بنك أوف أمريكا» واعتقال زين علول فالعثور على جثة خليل أحمد جابر، بينما يمتد القسم الثاني من صفحة ١٥١ إلى صفحة ١٥٩، يوطره حكايتان مترابطتان فيما بينهما؛ حكاية الطبيب غسان بيطار ابن الدكتور مروان بيطار، وحكاية الدكتور سليم إدريس، لينفتح هذا القسم على قسم ثالث يختص بنشر النص الحرفي لتقرير الطبيب الشرعي د. مروان بيطار، كما صدر في صحف بيروت صبيحة يوم ٢٣ نيسان (أبريل) ١٩٨٠.

وساعدنا هذا التقسيم الفضائي الأولى على إبراز طابع التراكم الحكائي الذي ينظم هذا الفصل، وهو التراكم الحكائي الذي يكشف أيضا عن تعدد في الرؤية السردية انطلاقا من الحضور الإجباري للسارد، وهو الحضور الذي يحقق لدى القارئ استراتيجية خاصة للتواصل تحافظ على دور السارد في تقديم التفاصيل ومراحل تحقيقها، إنه الحضور القائم على معرفة كلية ورؤية من الخلف تمكنه من اكتساب معرفة بذاته وببقية

« هل هذا معقول يا شباب. هذا حرام.

يقول أبو خليل.

« ثم نحن مع إسرائيل، الحرب هناك. هذا غلط.

« هذا كذب. كذب.

قال زين علول.

« على شعب لم يقوصه من ظهره، قوصه في صدره، نحن لا نقوص من الظهر، هذا كذب. الدولة تكذب» (الرواية: ص ١٣٤).

ولذلك أيضا تم اعتقال زين علول واستنطاقه وتعذيبه، لأنه قال أشياء قد يفهم منها أنه يدعو إلى حمل السلاح ضد السلطة والانتماء إلى تنظيم على شعيب (ص ١٣٥ - ١٤٠)، وهكذا يبدو أن هذا التراكم الحكائي الأول (حادثة بنك أوف أمريكا - اعتقال زين علول) يسمى لتأكيد ضرورة وضع حادثة خليل أحمد جابر في إطارها السياسي الصحيح، في مواجهة الحاصلة على الأرض اللبنانية، في الحرب الأهلية المتفاقمة، وفي الصراع العام القائم في المنطقة العربية إجمالا، ويصبح التفكير في مقتل خليل تفكيراً ليس في البعد الاجتماعي أو الطبقي وحسب، بل أيضاً، وبخاصة، في البعد السياسي الذي يمثلته^(٢٠).

وإذا كانت الرؤية السردية في القسم الثاني من هذا الفصل، تضعنا أمام التمثل نفسه الذي أشرنا إليه سابقا بخصوص الرؤية من الخلف وامتلاك السارد وضعا يمكنه من تتبع تفاصيل الحكاية، عبر معطيات الخطاب المباشر المرتبط بصيغ الحوار، أو الخطاب غير المباشر والمنقول، فإن هذا القسم يمثل أيضاً بأبعاد دلالية تظل مرتبطة بالإطار العام للتراكم الحكائي كما يعرضه القسم الأول من هذا الفصل، وبذلك يضعنا هذا القسم الثاني أمام التشكل الخطابي نفسه لمحفل السارد، وهو التشكل الذي

يخصب أبعاد الرؤية السردية ويعدد تمظهراتها قصد إغناء تلك الأبعاد الدلالية على مستوى التخييل، في ارتباط بالكلية التكوينية العامة لهذا الفصل الرابع المتميز بنائيا وحكايا، باعتداده على إنتاج «إشارات سمائية» تخلق الإيهام المرجعي الضروري لتشكيل احتمالية الحدث التخييلي سواء على مستوى «الخبر الصحفي»، أو على مستوى «النص الحرفي لتقرير الطبيب الشرعي»، وبذلك يركز هذا الإيهام المرجعي على ضرورة قراءة (الوجوه البيضاء) باعتبارها نصا روائيا يتوازي مع واقع محتمل يجاوز تقديرات الواقع الخالصة.

لقد تبين لنا، في تحليلنا السابق بخصوص المعطيات المرتبطة بالخبر الصحفي، أنها معطيات تنهض على محمول معرفي وإخباري يستثمره السارد حينما يعتقد بوجود مبرر لحضور ذلك المحمول، فبين إخبار البطل والعلم الكلي للروائي، هناك أيضا إخبار السارد، وهو إخبار لا يحيل إلى عدم معرفة السارد (برغم أنه يرد على لسان شخصية أبي خليل)، بقدر ما يغيب وجهة نظره التي ترد ضمنيا في خطاب الشخصية الساردة، بشكل غير مباشر.

وتخضع هذه الاعتبارات، من جهة أخرى، للتوازن والتشارط نفسيهما المرتبطتين بالمحمول المعرفي والإخباري الذي يؤثر عليه تقرير الطبيب الشرعي لجنّة خليل أحمد جابر، وهو التقرير الذي يتعامل مع عملية الاغتيال تلك بشكل موضوعي وعلمي، وفق طبيعة تقريرية تتحكم عادة في صياغة التقرير الطبي لتشرح الجثث، على غرار التقرير الذي أنجزه د. مروان بيطار وتركب التقرير من خمسة محاور: الكشف الخارجي/ البطن/ القفص الصدري/ اليد اليسرى/ الرأس. ولهذا التقرير الطبي امتدادات علائقية على مستوى بنية النص الروائي باعتباره كلاً، بحيث تتم الإحالة إليه في موقعين اثنين: يكمن الموقع الأول في افتتاحية هذا النص الروائي

مسرودة أو منقولة أو معروضة بشكل مباشر أو غير مباشر، وهكذا يعرف شكل المحكى فى الفصول السابقة، وضمناها أيضا هذا الفصل الخامس، تنوعا سرديا على مستوى التراكم الحكائى، وهو التنوع الذى نمظهر أبعادها الشخصية الساردة حينما تحكى جزءاً من حكايتها بضمير المتكلم أو بضمير الجمع، وبمظهره أيضا صوت السارد الفعلى الذى يغير من منظور تلك الرؤية السردية تبعاً لما يميز التراكم الحكائى من خصوصيات سردية.

وتنفرد الشخصية الساردة فهى بدر الدين، فى القسم الأول من هذا الفصل الخامس، بسرد الأحداث والتفاصيل من خلال تراكم حكاىي بمظهر تعددا للأصوات الساردة، مادام هذا القسم يركز على بعض المقاتلين «فى القوات المشتركة للثورة الفلسطينية والحركة الوطنية اللبنانية» (الرواية: ص ١٧٣ - ٣٧٤)، وينهض كل تراكم حكاىي على استبدالات وانتقالات فى مصائر الشخصيات الرئيسية على امتداد هذا القسم الأول. ويدو من المفيد أن تتمهل قليلا عند هذا المبدأ العام الذى ينظم كل تراكم حكاىي، سواء على مستوى الإجراءات أو على مستوى المقاصد، من أجل تحديد أولى لتعدد تجليات الرؤية السردية وشروط اشتغالها فى المحكى الروائى.

وإذا كان صوت الشخصية الساردة فهى بدر الدين يعرض لنا تلك الاستبدالات والانتقالات فى مصائر الشخصيات الرئيسية، فلأنه بنفسه عرف الاستبدال نفسه، من مقائل يشارك فى النضال إلى موظف فى المركز التابع للقوات المشتركة. والموقف نفسه بمثله صديق فهى بدر الدين «كمال» كان يحدثه عن شوارع القدس قبل أن يرحل إلى أمريكا:

«كانها شوارع القدس التى حدثنى عنها كمال طويلا قبل أن يذهب إلى أمريكا، لكنه ذهب، ولم يذق طعم النار التى تدخل فى الأحشاء» (الرواية: ص ١٦٥)

أو مدخله، حيث نقرأ ما يلى: «(...) ويستطيع القارىء أن يكتفى بقراءة تقرير الطبيب الشرعى» (الرواية: ص ١١)، بينما يرد الموقع الثانى فى خانة الرواية المؤقتة بوصفه تعليلاً أو تبريراً لعدم إمكانية انتحار خليل أحمد جابر، وهذا أمر مستبعد، مادام تقرير الطبيب الشرعى:

«يؤكد استحالة أن يطلق الرجل النار على نفسه بالطريقة التى وجدت فيها الجثة (...) ضمن المستحيل أن يكون قد عذب نفسه بهذه الطريقة الوحشية. فتقرير الطبيب الشرعى واضح وصريح، لجهة تعرض الشهيد لتعذيب شديد يمكن مشاهدة آثاره» (الرواية: ص ٢٤٦).

ومن ثمة، فإن احتواء هذا النص الروائى لتقرير الطبيب الشرعى يجد صداه فى مدخل الرواية وخاتماتها وفق علاقة امتدادية يركز فيها السارد على عدم انتحار خليل أحمد جابر.

ويعرف الفصل الخامس، كغيره من فصول رواية (الوجوه البيضاء)، تراكبا حكاىيا متعددًا يعرض معاملة فهى بدر الدين، الشخصية الساردة لهذا الفصل، الذى يمتد من صفحة ١٦١ إلى صفحة ٢١٥، وينقسم بدوره إلى قسمين يتنوعان فى منظور الرؤية السردية بشكل متواز تنفرد فى قسمه الأول الشخصية الساردة بسلطة المحكى، فى الوقت الذى يغيب فيه صوت السارد الذى يحضر فى القسم الثانى بشكل يؤطر صوت الشخصية الساردة على غرار ما تقدم من فصول.

ولكل قسم سردى خصوصياته الكتابية والدلالية، وهى الخصوصيات التى تميز الرؤية السردية وشكل المحكى تبعاً لتمييز هذا النص الروائى، وهى الطبيعة التى تفرض هذا التنوع حتى على مستوى صيغ الخطاب، كما سبق لنا أن أشرنا إلى ذلك، من خلال اعتماد السارد أو الشخصية الساردة، مثلاً، على صيغ خطابية

ليتحول هذا الأخير من جريح ومصاب إلى شهيد، وهو التحول نفسه الذي عرفه الفتى الصغير الذي صادفه فهد بدر الدين ضالعا بين التلال، وتعامل معه كأنه أسير، ووعدته بأن لا يقتله، غير أن عمر خالف هذا الوعد:

«عمر يطلق من مسدسه والفتى يسقط على الأرض والدم، وآخرون يطلقون من رشاشاتهم ومسدساتهم وهو ينتفض بالدم» (الرواية: ص ١٩٢).

بالإضافة إلى هذه التراكمات الحكائية التي يوظفها صوت الشخصية الساردة، والتي حاولنا أن نحدد ملمحها الأساسي المتمثل في الاستبدال أو الانتقال أو التحول الذي يعرفه مصير كل شخصية من الشخصيات التي أشرنا إليها، يظل صوت السارد حاضرا أيضا على مستوى قضية خليل أحمد جابر، في هذا القسم الأول من الفصل الخامس، وتركز الرؤية السردية على مرحلة التحقيق التي يسردها (فهد بدر الدين) نفسه بضمير المتكلم، غير أنه ينوع في طرائق صياغته للخبر الروائي استنادا إلى أسلوب غير مباشر لا يقدم لنا معلومات جديدة حول مقتل خليل، وإن كان ينبغي أن يكون الشباب وراء ذلك:

«أنا متأكد أن الشباب لم يفعلوا له شيئا، مجرد تحقيق بسيط. ثم أطلقوه. هل يمكن. لا. لا يمكن. من قتله إذن، هل صحيح. لا. لا يمكن» (الرواية: ص ١٩٧).

كما تتم الإشارة، في السياق نفسه، إلى فاطمة فخرو وعلى كلاكش أثناء التحقيق، ليكون صوت الشخصية الساردة تعليقا حول اعترافاتها، تقول الشخصية الساردة معلقة على كلام فاطمة فخرو:

«كيف تقول إنه بطرش الحيطان وبمزق المصقات. هذا غير معقول. أنا متأكد أنه رجل عادي» (الرواية: ص ١٩٧).

والى جانب ذلك نعلم الشخصية الساردة أيضا إلى رصد ملامح الاستبدال الذي يرتبط بشخصية «نبيل» الذي يحلم بالعودة إلى برلين: «ونبيل يحلم بالعودة إلى برلين» (الرواية: ص ١٧١)، كما يمكننا الوقوف عند الملامح نفسها في التراكم الحكائي الذي تعكسه حكاية «سمرة»، الطالبة في الجامعة الأمريكية في بيروت والمناضلة الغيرة التي تعمل أيضا في مؤسسة للسينما، وتنتهي هذه الحكاية بالزواج من تاجر كبير و«غنى جدا»، بعدما كانت تنتقد مظاهر البرجوازية:

«تزوجت تاجرا كبيرا، قالوا إنه غنى جدا، ويشتغل في تجارة السكر، ولكنها لماذا كانت تكذب، كانت في لقاءاتنا تنتقد الأوضاع والمظاهر البرجوازية (...) لم تتزوج تاجر سكر. لا أفهم» (الرواية: ص ١٨٨).

هذه إذن بعض السمات الأساسية للتراكبات الحكائية التي يوظفها صوت الشخصية الساردة، وهي سمات ترتبط بتحويلات مصائر الشخصيات نفسها نتيجة ظروف الحرب. غير أنه بإمكاننا أيضا أن نقف على تراكم حكايات داخلية يرتبط دائما بصوت هذه الشخصية الساردة، وبمعكس لنا تمظهرها حكايات آخر بمثابة حديث السارد عن معركة التفريغ:

«التفريغ، مرتفعات الزعرور، حنين يطل علينا، ونحن في التفريغ، كنا في شاليه من طابقين، والثلج يحسب بنا، الثلج في كل مكان..» (الرواية: ص ١٧٩).

وتعكس لنا هذه المعركة تحولا آخر في مصير شخصية «سميح» الذي أصيب في الهجوم، وقد حاول فهد بدر الدين أن يحمله إلى موقع آخر، غير أنه حينما يلتقى بالملازم أول عمر في خيمته ليطالب المساعدة، يرفض هذا الأخير، بدعوى أن المنطقة سقطت في أيدي العدو، وأنه من المستحيل العودة إلى المكان الذي ترك فيه «سميح».

ونقول معلقة على كلام على كلاش:

«ماذا يستطيع هذا المسكين أن يفعل لابنته،
على كل حال. أنا لا أتدخل فى هذه الأمور»
(الرواية: ص ١٩٨).

وتعتمد الرؤية السردية فى هذا القسم حسب الطريقة التى
يظهرها بها صوت السارد، من مرحلة التحقيق مع
خليل أحمد جابر، إلى إجراءات الدفن التى يخبرنا
السارد أنها تمت تحت إشراف أبى جاسم نفسه:

«قام هو بنفسه بالإشراف على إجراءات
الدفن، ذهب إلى منزل المغدور وأبلغ زوجته
أن خليل جابر قد اعتبر شهيداً (...) وأبو
جاسم جلب بنفسه ملصقات الشهيد خليل
أحمد جابر إلى البيت، ووقف إلى جانب
الزوجة والأقارب، وصار يتقبل التعازى»
(الرواية: ص ٢١١).

هكذا، يعلن صوت الشخصية الساردة فى هذا
القسم عن تراكم حكايات آخر له ما يبرره على مستوى
ارتباطه بالحكاية الإطار، أو على مستوى تحول مصائر
الشخصيات والإحالة على خليل أحمد جابر أثناء
التحقيق، هذا بالإضافة إلى العلائق الحوارية التى يؤطرها
صوت الشخصية الساردة ويشهد عليها، على مستوى
تنوع الخبر الروائى بتراكم حكايات يؤكد أصواتا روائية
تتقاطع مع غلبة الصوت الروائى الواحد (صوت السارد)،
من خلال مادة الحكى وشكل الهكى ومكوناته الحكائية
والخطابية.

سبق أن أشرنا، فى موضع آخر، إلى أن السارد
الفعلى هو صوت حكاياتى يسمى فى رواية (الوجوه
البضاء) إلى تنوع بنية الخبر الروائى وتوجيه مساراته،
فتأتى مظهرات السارد لتؤطر السياقات الحديثة لحكى
الشخصية الساردة، ولتظل تلك التظاهرات كاشفة
لتدخلات السارد المباشرة ضمن السياقات الحديثة
نفسها، اعتباراً للوظيفة التوجيهية ودورها فى خلق
تشخيصات حكاية تختلف وتتنوع باختلاف وتنوع
لحظات رصد السارد لهذا السياق الحديث. ويقوم الفصل
السادس من رواية (الوجوه البضاء) على هذه الاعتبارات
وغيرها ضمن مستوى اشتغال البنية السردية، فهو يمتد
من صفحة ٢١٧ إلى صفحة ٢٤٣ مشكلاً بذلك تراكبا
حكايتيا يؤطره صوت السارد وحضوره وراء تشغيل
التخييل السردى الراصد، لا وعاء الشخصيات وعلاقتها
بالواقع القائم وبمصائرها. غير أن حضور صوت السارد
هذا لا يمنعه من تنوع منظورات الحكى، وهو التنوع
الذى يستهدف أساساً حضور صوت الشخصية الساردة
(ندى النجار، الابنة الثالثة لخليل أحمد جابر) التى
تمارس عملية الحكى عبر ضمير المتكلم، أى ضمير
شخصى يساهم فى تأطير البرنامج السردى لهذا الفصل،
وإذا ما تم تغيير منظور الحكى وتغيير هذا الضمير
السردى، فغالبا ما يلجأ السارد - عبر ضمير الغائب

ويمتد القسم الثانى من هذا الفصل من صفحة
٢٠١ إلى صفحة ٢١٥ مشكلاً بذلك وضعا آخر
للشخصية الساردة فى علاقاتها مع السارد الفعلى الذى
يؤطر أحداث هذا القسم، فيعمل فى البداية على تقديم
القيب «عمرو سمير» أبى جاسم المسؤول عن المكتب
الذى يعمل فيه فهد بدر الدين، كما أنه أحد كبار
المسؤولين عن منطقة بيروت الغربية، وبذلك تترواح الرؤية
السردية فى هذا القسم بين صوت الشخصية الساردة
وصوت السارد ودوره المباشر فى متابعة تفاصيل الأحداث
من الخلف، وإن كانت الشخصية الساردة تستقل
بمنظور الخطاب الحوارى المنقول والخاضع لسياق
الحدث الذى يعرض له السارد من قبل ويهد له، والمثال
التالى يوضح هذا المنظور بشكل جلى. يقول السارد:

«ثم حذف فكرة أن يكونوا هم القتلة.
— لا يمكن، إنهم لا يقتلون من أجل
محبس، هل هناك، وبعد كل هذه البنوك
التي سرقت، من يقتل رجلا من أجل محبس
ذهبي رفيع وتافه، ولا يساوى أكثر من مفتى
ليرة» (الرواية: ص ٢١١).

وصيغ فعل الماضى - إلى تحويل المنظور السردى والكشف عن مسارات حكاية جديدة.

وتركز الرؤية السردية فى هذا الفصل، بصفة عامة، على تراكب حكاى دائرى يعمد فيه السارد إلى تكثيف اللحظات عبر الإحالة على سياقات ووقائع حكاية تفتح على موت أخى «ندى النجار» / أحمد خليل، ليستقل المقطع السردى التالى - على لسان نديم النجار- بالحدث عن «أبو سعيد» اللحام وتنظيمه السرى، ثم تحول الرؤية السردية للتركيز على موت خليل أحمد جابر. وكما سبق الإشارة، فإن هذا التراكب الحكائى الدائرى الذى تركز عليه الرؤية السردية يتعالق مع صوت السارد وطبيعة صيغ الهكى الذى يحيل بدوره إلى الطابع التذكرى (علاقة ندى النجار بأخيها الشهيد) وما يخلقه من أبعاد تخيلية على مستوى العلائق بين الشخصيات حكايا وإيهاميا، وتركيب الكثير من العناصر المرجعية والإحالية الممكنة التى تقوم عليها علاقة السارد بالشخصية الساردة، ومنح الاعتبار لتلك الأبعاد التخيلية التى تعنى أساسا داخل هذا النص الروائى، محموا، بتشغيل البعد المرجعى وتضمينه ضمن سياقات الهكى. إن حضور صوت السارد فى هذا الفصل يرتبط إذن بالرؤية الخلفية الملتصقة للتفاصيل وتركيب المسار السردى. ولذلك ترتبط تجليات صوت السارد، فى افتتاحية هذا الفصل، بوقائع حكاية صغرى ترد متداخلة ومكثفة، وتعمل على صوغ بنية سردية استبطانية تؤكد حضور هذا الصوت السردى وانخراطه الكلى فى صميم الحكاية، بقول السارد:

«جاء خبر الاستشهاد، وكانت ندى فى منزل ذوبها بالصدفة. جميع الناس يقولون إنها ملأت الدنيا عويلا وصراخا، خرجت من البيت حاسرة الرأس حافية القدمين، وهى نولول وترقص فى الشارع، ثم لم يتوقف

حزنها وصارت تقضى كل وقتها فى منزل ذوبها ولا تعود إلى البيت. تبقى هناك. وتنام هناك. لم يعترض نديم النجار على هذا الوضع، هو أيضا شعر بحزن لم يشعر بمثله فى حياته» (الرواية: ص ٢١٧).

وتستهدف هذه البنية الاستبطانية التى تطبع صوت السارد تأكيد تعدد الرؤية السردية فى هذا الفصل بناءً على ما يقدمه التراكب الحكائى المشار إليه أعلاه من خصوصيات، تؤثر على تعدد مواز للأصوات الساردة وما تحققه من سياقات حديثة وسجلات كلامية ضمن هذه البنية السردية عبر الحوار المباشر أو المنقول، كما يمس ذلك المقطع السردى التالى:

«ونديم النجار جالس. الرجال ينظرون إليه، ومضى على وفاة الشهيد أسبوع كامل (٠٠٠).

— مسكينة.

قال أحد الرجال ملتفتا إلى نديم:

— والله أخته. قلب الأخت. الأخت جوهره.

قال آخر:

— بالله، كم. هى عاطفية. تكاد تموت.

— راحت على الذى راح.

أجاب آخره (الرواية: ص ٢١٨ — ٢١٩).

ويرتبط تعدد الأصوات الساردة بطرائق الاستحضار المعرفى من طرف السارد الفعلى الذى يمنح كل صوت سردى قدرة تركيبية على التعبير، من غير أن يشكك هذا الاستحضار فى معرفة السارد الذى يظل، على الرغم من ذلك، يعلم كل شىء عن شخصياته (فى الوقت الذى يجهل فيه قاتل خليل أحمد جابر)، ولذلك فإن هذا الاستحضار يرتبط برغبته الملحة فى المزيد من المعرفة التى تمتلكها الشخصية الساردة، ومن ثم تختفى على امتداد هذا النص الروائى مؤشرات الانتقال من خطاب

وحالتنا لا بأس بها والحمد لله. أمى كانت
مرتدة. دكان فليبرز يعنى القمار، أنا لا أزوج
ابنتى لمقامر، أبى حسم المسألة، الولد طيب
وابن عائلة ومن المنطقة، وأنا وافقت على رأى
أبى» (الرواية: ص ٢٢٠).

وتقودنا وظيفة الاستذكار إلى اعتباره شكلا من
أشكال الاستحضار المعرفى الذى تعدد، من خلاله،
الشخصية الساردة فى منظور الحكى والرؤية الساردة، وهو
التعدد الذى يظل مقيدا بطبيعة التراكب الحكائى الذى
تمظهره ندى النجار باعتبارها شخصية ساردة، فى
علاقتها مثلا مع زوجها نديم النجار الذى يتحول بدوره
إلى صوت سرودى رئيسى يتكفل بسرد حكاية أبى سعيد
للحام وتنظيمه السرى:

«أنت لا تفهمين شيئا، لا أحد يفهم شيئا،
وهم والله جدعان ووحوش. هذا اللحام، هذا
أبو سعيد اللحام، يعانى، ترك الملحمة
وذهب. أخذ شغيلة الملحمة وجمع حوله
الشباب وذهب. هذا تنظيم، يعانى على
التنظيم» (الرواية: ص ٢٢٣ — ٢٢٤ وما
بعدها).

وبذلك تمثل حكاية أبى سعيد نموذجا لنمط من
المسلحين الذين يفتنمون الحرب وغياب الانضباط
السياسى فيها، كفرصة يستغلونها للنهب والاعتداء
والتحشيش والقتل^(٢١).

وكغيرها من الشخصيات الساردة التى تنوع وتعدد
فى الرؤية السردية لرواية (الوجوه البيضاء)، تركز ندى
النجار أيضا على قصة موت أبيها خليل أحمد جابر،
وتستهل حكيها تحديدا من لحظة انزعاج خليل أحمد
داخل غرفته:

«أنا لم أفهم القصة منذ البداية، لماذا بقى أبى
فى الغرفة، أنا متأكدة أن الحق على أمى،

السارد نفسه إلى خطاب الشخصية الساردة، وعادة ما يتم
هذا الانتقال بشكل مباشر، ليعلم السارد عن حضوره
المستقل، ولتستمر الشخصية الساردة فى الحكى بضمير
المتكلم وبمن نحوى مغاير، بما هما مؤثران نصيبان
واضحان لدور الوساطة بين خطاب السارد وخطاب
الشخصية الساردة. ولعل النموذج التوضيحي التالى خير
مثال على ما أوردهنا سابقا:

«وعادت ندى إلى البيت، ولكن منذ تلك
اللحظة، شعرت وكأنها لا علاقة لها بهذا
الرجل. كيف يفعل ذلك أمام الناس، لا
يريدنى أن أبكى، صار البكاء ممنوعا. هذا
أخى، لو مات أخوه لمأ الدنيا صراخا، لكن
لأنه أخى يفعل هذا...» (الرواية: ص ٢١٩ — ٢٢٠).

إن زمن الخطاب فى النموذج التوضيحي يحيل
إلى زمنين مرتبطين بنمطين للحكى، بحيث ينتظم الزمن
الأول: (الزمن الماضى) حول صوت السارد استنادا إلى
الصيغة النحوية للفعل: (عادت، شعرت)، فى حين
ينتظم الزمن الثانى: (الزمن الحاضر) حول صوت
الشخصية الساردة استنادا إلى الصيغة النحوية للفعل
المضارع: (يريدنى، أبكى...)، وتلك تشخيصات أولية
تحيل إلى طرائق الاستحضار المعرفى عند الشخصية
الساردة، وهو الاستحضار الذى يظل رهينا بالزمن
الحاضر، فى حين تظل طرائق الاستحضار عند السارد
مرتبطة بالزمن الماضى، دون أن يعنى هذا الأمر أن خطاب
الشخصية الساردة لا ينتظم حول الزمن الماضى، بل
على العكس من ذلك، تنوع هذه الأخيرة فى نمط
حكيها مستحضرة وقائع الماضى فى الحاضر عن طريق
الاستذكار، تقول الشخصية الساردة:

«أنا أحبه، يعنى هل يمكن لامرأة أن لا تحب
زوجها، ونديم كان جيدا، يشتغل كثيرا،

امرأة لا تطلق. أمي تقول إنها تنظف الغرفة كل يوم، من أين الرائحة إذن؟ (الرواية: ص ٢٣٦).

ومما يمكن ملاحظته على خطاب هذه الشخصية الساردة، حيرتها وعدم فهمها للكثير من الأوضاع والمواقف، فتتدخل عناصر الحكى فيما بينها بشكل مكثف ماضيا وحاضرا، عبر لغة إيحائية بما تحمله من ألم وتوتر: أنا لم أفهم القصة منذ البداية/ أنا لا أفهم كيف وافقت أمي / ولكن كيف يتركونه هكذا/ أنا لا أفهم ، المسألة بأسرها لم تدخل في رأسي / أنا لم أعد أستطيع أن أفكر في الموضوع /، فتكون نتيجة هذه الحيرة وعدم الفهم هذا إصرار الشخصية الساردة على القول:

«لا يهمنى أن أعرف من هو القاتل، يعنى لو عرفنا القاتل، ماذا سنفعل. نأخذ بالثأر. من سيأخذ بالثأر، نديم المرعوب، أم زوج الست سعاد، لا لن نأخذ بالثأر، فهم مسلحون بشكل مخيف، ونحن لن نستطيع أن نقاومهم، العين لا تقاوم مخززه» (الرواية: ص ٢٣٧).

وهذا إصرار من الشخصية الساردة نفسها على عدم المعرفة، غير أن هذا الوضع يولد لديها نوعا من الخوف المرتبط بالأم، خاصة بعدما مات خليل أحمد جابر:

«أنا لم أعد خائفة عليه، هو مات واستراح، أنا خائفة على أمي (٢٣٧)، / لكن أمي، أنا صرت أخاف عليها ومنها، لم تعد هي نفسها» (٢٤١)/ أنا خائفة (٢٤٣).

ويكاد هذا الخوف الذي تعبر عنه الشخصية الساردة بشكل قضية الرواية ذاتها ، وقضية شخصياتها الذين يعرفون - تقريبا - الوضع نفسه وهم يقدمون شهاداتهم حول ظروف وواقع اغتيال خليل أحمد جابر ، فتكون الشهادة شهادة اغتياالات متعددة أكدها التراكب

الحكاىي لهذا النص الروائى ، فكل صوت سردى يتخذ من قضية خليل أحمد جابر مطية لوصف وتقديم اغتياالات أخرى ، هي مصدر خوف دائم وتوتر متواصل.

يستحضر الفصل الأخير من رواية (الوجوه البيضاء) / خاتمة مؤقتة/ مجموعة من الاستراتيجيات السردية المرتبطة بوظائف السارد وطبيعة المهكى ضمن تعدد الرؤية السردية التى أشرنا لبعض مستوياتها فى تحليلنا السابق، وتعمل هذه الاستراتيجيات السردية على استثمار مقصود لنوع من «الميتا - خطاب» يوظفها السارد ضمن المهكى وضمن سياق التخييل الذى يعيد صوغ تضمينات ذلك «الميتا - خطاب»، تلك التضمينات التى تشمل المؤلف والقارئ والناقد ضمن أفق تخييلى ومحتمل يفصح عن لعبة الكتابة ومرجمية عنصرها الحكائى، إن هذه الاستراتيجيات السردية ماهى إلا إطار عام لطبيعة التخييل الروائى وعلاقته مع الواقع أو المرجع من حيث هو شرط أساسى أولى لاستحضار علاقة أخرى موازية نواكب تلك الطبيعة، وتتعلق خاصة بعلاقة الاحتمالية التى يتضمنها هذا النص الروائى ويكشف عنها بشكل واضح عبر الكثير من الصيغ وطرائق الكتابة.

هكذا يفتح هذا الفصل الأخير الذى يمتد من صفحة ٢٤٥ إلى صفحة ٢٧٦ ، على إعادة تأكيد بخص طبيعة المهكى نفسه، وهو التأكيد الذى افتتح به السارد هذا النص الروائى: «هذه ليست قصة» (ص ٢٤٥)، ومن ثمة، يمتلك هذا النص تشكلا خاصا فى رؤيته السردية وأفق تلقيه، ولذلك يضعنا صوت السارد، منذ البداية، أمام لعبة الاشتغال السردى لهذا النص الروائى بصفة عامة، ولهذا الفصل الأخير بصفة خاصة. ولقد سبق لنا، فى موقع آخر من تحليلنا، أن أشرنا لبعض مظهرات هذا الاشتغال ضمن حديثنا عن (بنية المطلق: الشكل والوظيفة)، ولذلك سنكتفى فى هذا الحيز باستجماع

خلاصتنا الأولى وإعادة تركيبها وتحديد خصوصياتها النصية وفق ما يقدمه لنا صوت السارد الفعلى من منطلقات بعدد، من خلالها، إلى تكسير مسار التخيل السردى، خاصة حينما يستحضر مجموعة من المواقف المرجعية التي تعدد بدورها منظور الرؤية السردية على مستوى الحكاية (المحكى) والخطاب / (طريقة المحكى).

• ويتم استحضار تلك الصيغ «الميتا — خطابية» بشكل متفاوت من خلال تدخلات السارد الذى لا يستطع فقط سرائر الشخصيات الساردة، وإنما يؤكد لمبته الإيهامية من خلال تقاطب أولى بين السارد نفسه ومؤلف هذه القصة، تقاطب يتضمن شعورين متوازيين يؤطر أولهما الثانى ويخضعه لقوانين تلك اللعبة الإيهامية، بقول السارد:

«وأنا فعلاً أشعر بحيرة كبيرة... / مؤلف هذه القصة يشمر بالضباع ولا يعرف»
(ص ٢٤٥) / مؤلف هذه الرواية يكذب»
(ص ٣٧٤).

وعلى هذا النحو ينوع السارد فى شكل حضوره عبر الإحالة — من داخل المحكى نفسه — على ميشاق مرجعى يرتبط بالمؤلف الفعلى لهذا النص الروائى (إلياس خورى): (الرواية: ص ٢٤٦)، كما يحيل الميثاق المرجعى نفسه على عنوان الرواية نفسها: (قصة الوجوه البيضاء: ص ٢٤٨ — ٢٤٩)، كما يحمل هذا التنوع أيضاً على رصد تضمينات أخرى ترتبط بالقارئ (ص ٢٤٨ — ٢٧٥)، والناقد (ص ٢٤٨)، وبذلك تعدد تنوعات السارد على امتداد المحكى بغية خلق عالم روائى تخيلى يغير ويفضح الموقع الذى يحتله هذا المؤلف الواقعى، ويكشف عن حيرته وضباعه. هكذا، إذن، يستقل السارد بعرض تفاصيل وأحداث هذا الفصل الأخير، ويعرض لتراكب حكاى آخر يقوم بدوره، على

غرار التراكبات الحكائية السالفة، على فكرة الموت من حيث هو إشكال وجودى عام لا يستقل أيضاً عن كينونة السارد والوضع الذى يحيط به.

يركز التراكب الحكائى الأول الذى يحيل إليه هذا السارد، على قدرته على الاستذكار والعودة إلى ماضى الطفولة ليحكى حكاية انتحار جاره الخياط:

«كان خياطاً، وأنا بالكاد أذكر الحادثة، كنت فى السادسة من عمري، وكنت ألعب فى الشارع مع أطفال الحي لعبة الشليك، وهى لعبة معقدة جداً (...) عندما سمعنا الصراخ من منزل الخياط، ركضنا، جميع الأولاد ركضوا، وكان الناس يركضون (...) إنه انتحر لأنه كان مديوناً» (الرواية: ص ٢٤٧).

ويظل هذا الاستذكار أيضاً مرتبطاً بهذا البعد الزمنى التحقيقى، فتكون الإشارة إلى فترة الشباب بشكل عابر وسريع:

«(...) وأنا عندما أصبحت شاباً، كنت آخذ الحسكة مع صديقتى الجميلة ثريا، ونجدف فنصل إلى صحرة الروشة حيث نسبح»
(الرواية: ص ٢٤٧).

ويركز هذا التراكب الحكائى الذى يورده السارد على التنوع فى الرؤية السردية، على الرغم من ارتكازه أساساً على ضمير المتكلم الذى يؤشر على علاقة هذا السارد بالقصة التى يرويها، وبذلك لا تنفصل هذه الرؤية السردية عن مقولة الضمير الذى ينوع فى مستويات التخيل، واختياراته السردية والحكاية على مستوى التراكب الحكائى نفسه الذى يؤكد السارد نفسه:

«لو أردت البحث عن المعنى لبدأت بطريقة مختلفة، لأخبرت مثلاً بقصة الفلسطينيين

الانتقال من تراكم حكاياتي إلى آخر، عبر ربط السابق باللاحق، بوصفه اختياراً أولياً للحفاظ على خطية وتناسق الحكاية/ الحكايات فيما بينها، وبهذا الشأن، يقول السارد أيضاً:

«أخبرت هذه القصة [أي قصة الشاب الفلسطيني] للدكتور عجاج «أبو سليمان»، من أجل أن أخفف عنه، فالدكتور عجاج أبو سليمان يصبر على أنه أكثر الناس تعرضاً للظلم» (الرواية: ص ٢٥٩).

أو قوله مثلاً:

«إذن نعود إلى المشكلة» (الرواية: ص ٢٧٢).

وبذلك يظل هذا التراكم الحكائى الذى يحتويه هذا الفصل الأخير من رواية (الوجوه البيضاء) مؤطرا بصوت السارد المعلق الذى يسرد بدوره — على غرار الشخصيات الساردة — حكاياته الخاصة، ويؤكد — كما أكدت الشخصيات الساردة — حيرته وعجزه عن معرفة سبب مقنع لوفاة خليل أحمد جابر، على الرغم من أنه فضل أن يترك الكلام للوثائق وأن لا يتدخل فى الموضوع، ربما، وحسب تعبير السارد نفسه، «استطاعت الوثائق التى جمعتها أن تشكل مدخلا لفهم حالة السيد خليل أحمد جابر» (الرواية ص ١٣)، وأمام هذا الوضع المثير لا يجد السارد بداً من الاعتراف، مرة أخرى، كما اعترف فى افتتاحية الرواية، بأن المسألة بأسرها لا تستحق أكثر من مجهود قراءتها، وحتى مسألة القراءة هذه، قد يدخل إليها الشك (الرواية: ص ٢٧٥).

محاولة تركيب:

التراكم الحكائى: الهكى بين الموت

والفراض الحياة:

نضعنا رواية (الوجوه البيضاء) إزاء النص الروائى الذى يعدد فى مظهرات الساردية وفى وجهات النظر

الذى وجد منتحرا فى مراحيض المطار، أو قصة الدكتور صديقى عجاج «أبو سليمان» وغرامياته التى لا تنتهى، أو حكاية جارتنا أم محمد والطريقة التى مات بها زوجها. فلأحاول، ربما قد يعطى هذا لروايتنا بعض المعنى ويقربها من النهايات السعيدة التى نسعى إليها جميعاً، حين نستخدم عبارة: مسك الختام، وينقذنا، وهذا هو الأهم، من هذه السوداوية المفرطة التى غرقنا بها» (الرواية: ص ٢٤٩).

ويشخص لنا السارد، بهذا الاختيار والإخبار، مستويات هذا التراكم الحكائى ودلالاته المصاحبة التى تنوع فى شكل الكتابة السردية الروائية، وفى مبنائها الحكائى العام، من خلال وظيفة تدخلات السارد فى سياق ذلك التراكم الذى يخضعه لمبدأ تنظيمى يظل متعالقاً ومتناسقاً وفق طرائق حضوره (أي السارد) ضمن كل تراكم حكاياتي، عبر ما يورده من تضمينات تمهيدية تتوسط بيننا وبين كل حكاية، يقول السارد:

«أما حكاية الفلسطيني الذى وجد مشنوقاً فى مراحيض المطار، فهى حكاية عمادية جداً، وسردية، ولا تختمل أية فائزاتها كتابية، لا الفلاش باك ممكن، ولا التداعى ولا الإيقاع اللغوى» (الرواية: ص ٢٤٩).

وإذا كان هذا التضمين التمهيدى ينوع فى تدخلات السارد «النقدية» عبر استثمار مجموعة من المصطلحات التى تخيل إلى لغة واصفة، فإنه، مع ذلك، تضمين يسير بموازاة شكل الحكاية وطبيعة تشكيلها ضمن خطاب السارد نفسه، من خلال رغبته فى امتلاك قدرة على الكتابة أو الحكى وبناء عالم روائى متماسك الوحدات والمواقف.

وهكذا يكتسب كل تضمين تمهيدى أثلثته الخاصة على مستوى طرائق الكتابة وطرائق السرد وطرائق

التي تطبع هذا التراكب الحكائى الذى تنجزه كل شخصية ساردة من موقع خاص بها يختزل جانباً معيناً من الحكاية الإطار المتعلقة بمقتل خليل أحمد جابر، كما نضعنا هذه الرواية إزاء سياقات سردية تتعالق مع الموت من حيث هو بعد تسمى مؤطر لوجهات النظر تلك، فيتداخل الحكى ويحاصر بهذا البعد المؤرق الذى يركب البنية العامة لرواية (الوجوه البيضاء)؛ تلك البنية التى، وإن كانت تنفتح بالإعلان عن مقتل خليل أحمد جابر والبحث عن أسبابه، فإنها تنطلق بافتراض الحياة وإمكانية تجلية ثلاثة احتمالات متوازية يقدمها السارد بوصفها اختيارات تتركب طبيعة تعدد أصوات الشخصيات الساردة، وتستحضر أيضاً الطابع المؤرق لهذه الخاتمة فى علاقته مع طرائق بناء عناصر ومعطيات التراكب الحكائى الذى حددنا بعض معالجه فيما سبق من تحليل، بقول السارد:

«ولكن، لنفترض أن خليل أحمد جابر لم يقتل، وأنه يسدو الآن فى شوارع بيروت ويحاول أن يحمو وبطرش الحيطان قسداً سيحصل. أحدهم قد يقول إنه لا خطر منه، أو عليه، وإنه بالتالى لا ضرورة لقتله.

وأخر قد يقول إنه لابد من قتله.

وثالث قد يجد نفسه فى الحيرة الكاملة ولا يعرف أن يجاوب على سؤالنا.

هناك إذن ثلاثة احتمالات. والله أعلم» (الرواية: ص ٢٧٦).

إن طبيعة تعدد أصوات الشخصيات الساردة ترتبط أيضاً بطرائق صوغ خطاباتها، بما فى ذلك خطاب السارد نفسه، تلك الطرائق التى تعدد فى اختيارات بناء منظور الحكى ووحداته الأكثر توظيفاً فى رواية (الوجوه البيضاء)، ومن ثمة يرتبط حضور السارد والشخصية

الساردة بالكثير من الانتظامات التى تطبع خطابهما، وهو ينوع فى طريقة عرض تلك الوحدات المشهدة والإخبارية والسردية دون أن ينفصل كلام الشخصيات عن كلام السارد، إذ إن لكل منهما، فى هذا النص الروائى، أوضاعه الخاصة وتشخيصاته ومظاهره الرئيسية، وهذه إجراءات أولية لها ما يبررها على مستوى حضور الصوت السردى ضمن سياقات الحكى، وازدواجية منظوره الذى يركز فى رواية (الوجوه البيضاء) على: السارد والشخصية الساردة.

هكذا تتحدد الوحدات المشهدة والإخبارية والسردية فى هذا النص الروائى، بإجراء أساسى لا ينفصل عن النظام التعبيرى العام لكل من السارد والشخصية الساردة، هذا النظام الذى يتخذ شكلاً تعبيريًا شفويًا، ويتضمن امتدادات متعددة للوظائف التى يمكن أن يضطلع بها السارد. وإذا كان هذا الطابع الشفوى يتشكل تبعاً للعلاقة المنفتحة والمميزة لهذا النص الروائى الذى يستند إلى إجراءات التحقيق فى الجريمة فإنه، مع ذلك، ينوع فى مستوياته السردية، لأن مثل هذا الطابع يحقق مراتب متعددة لذلك النظام التعبيرى ولوظائفه وأوضاعه.

وتمدنا عناصر تحليلنا السابق لرواية (الوجوه البيضاء) ببعض التوجهات التى يعرض لها هذا القسم من التحليل الذى سيسعى إلى تحديد بعض طرائق صوغ خطاب السارد والشخصية الساردة، واقتراح إمكانية أولية للإفادة من طرائق ذلك الصوغ فى تحديد خصوصية كل خطاب على حدة، ومكوناته وقواعده التى تخلق حركيته ورؤيته للعالم. ومن ثمة، فإن مظاهر التراكب الحكائى لرواية (الوجوه البيضاء) تقدم لنا، مبدئياً، التحديدات الاعتبارية التالية:

يظل خطاب السارد العنصر المشخص للتراكب الحكائى الذى يحظّره هذا النص الروائى، من خلال

ولنا أن نشير أيضا إلى أن امتدادات هذا الضمير السردى ترأهن على حضور مواز ومشترك على مستوى التوظيف في الحاتمة المؤقتة لهذا النص الروائي، حيث يوطر المحكى بضمير المتكلم الذي يمكن السارد من امتلاك سلطة الحكى، وهو يزاوج بين هذا الاختيار وعلاقته على مستوى ضمير الجمع الذى ينوع فى تلك الامتدادات، وفى تظاهرات السارد أيضا:

«المشكلة الكبرى هى أننا لم نستطع معرفة القاتل (...) حتى لو عرفوه فإنهم لن يقولوا لى، وحتى لو قالوا لى، فإننى لن أقول هذا لأحد، وحتى لو قلته، فإننى بالتأكيد لن أجروا على كتابته» (الرواية: ص ٢٤٥).

على أن هذا التركيب أو المزاجية يشكلان وظيفة أساسية للسارد ضمن حدود كونه لا يظهر باعتباره منتجا للمخاطب، ولكن أيضا باعتباره ذلك الذى يتأمل فيه ويعلق عليه^{٢٢}. ومن الواضح أن حدود هذا التركيب تعدد بدورها فى منظور الحكى ومنظور الصوت السردى، ولذلك غالبا ما يأتى ضمير الجمع، هذا، ضمن سياق الحكى، الأمر الذى يستدعى طرح التساؤل التالى: هل يعكس هذا التعدد على مستوى التحددات الأولية لتظاهرات الضمير تطابقا أم تشابها بين الضمير الأول والثانى؟

ربما قد يكون من الصعب الإجابة على هذا السؤال، خاصة أن اشتغال هذين الضميرين يرتبط أساسا بالسارد. ومن ثم، يسمى هذا الاشتغال إلى تحقيق مستويات تعبيرية تنوع فى وظائفه وفى استعماله لصيغ التلغظ وتوصيفاتها المتعددة، كاعتماده، مثلا، على بنية المثل وعرضها مؤطرة بضمير الجمع بوصفه مقولا يحيل إلى معرفة مشتركة بيننا، فى حين يتم استبدال هذا الضمير ليأخذ المحكى مسارا سرديا آخر عبر ضمير المتكلم، يقول السارد مثلا:

«هكذا تعلمنا، كل علة ولها معلول، وكل

حركيته ورؤيته للعالم. ومن ثمة. فإن مظاهر التراكب الحكائى لرواية (الوجوه البيضاء) تقدم لنا، مبدئيا، التحددات الاعتبارية التالية:

يظل خطاب السارد العنصر المشخص للتراكب الحكائى الذى يظهريه هذا النص الروائي، من خلال تعدد المنظورات الذى يشمل أيضا تعدد أنماط الوعى التى تمتلكها الشخصية الساردة، ومن ثمة يظل خطاب السارد متوزعا داخل النص الروائي على مستويات تجملها فيما يلى:

(أ) خطاب مستقل بالمدخل التمهيدى: (الرواية: صفحات ٩ — ١٣)، وهو خطاب يمثل دور الوسيط بين القارئ والنص، ويمكن السارد من الحكى بضمير المتكلم بوصفه اختياراً أولياً لطبيعة المنظور السردى ووظيفته التقديمية التى تحاول ضبط مكونات الحكاية، وهكذا يصبح ضمير المتكلم عنصرا أساسيا فى توجيه المسار العام للأحداث والتفاصيل، من خلال التركيز على محفزات متنوعة تأخذ أهميتها من كونها تؤكد الإبهام الضرورى فى طريقة عرض الخبر الروائي، ومن هذه المحفزات يمكن الإشارة مثلا إلى مكونين أساسيين:

— مكون التأكيد والحيرة، ويظهر جليا من خلال النماذج التالية:

«والحقيقة أنها لم تحدث هكذا/ والحقيقة أننى بعد أن جمعت هذه الكمية الهائلة من المعلومات أجد نفسى حائرا/ وأنا فى الحقيقة، أجد نفسى أمام الحيرة الكاملة» (الرواية: المدخل. صفحات: ٩-١٣).

— مكون المتابعة والرصد، وتعكسه النماذج التالية:

«وجدت نفسى أنساق وراء الخبر وأتابع أخبار هذه الجثة/ تابعت أخبار الجثة لأننى كنت مهتما بشخصية حبيب أبى شهلا/ وأنا الآن أكتب القصة» (المدخل: ص ٩-١٣).

نتيجة ولها سبب، وكل ولادة يعقبها موت.
هكذا تعلمنا وتعلمنا.
ما طار طير وارفع، إلا كما طار وقع.
من حفر حفرة لأخيه وقع فيها.
القناعة كنز لا يفنى.
خير الكلام ما قل ودل.
(...)

ومع محاولتي المخلصة للانتقال إلى جو آخر،
فقد فشلت... (الرواية: ص ٢٧٣ —
(٢٧٤).

(ب) - خطاب محايد وتقديمي للشخصية الساردة
تمظهره بنية كل مطلع، حيث يرتبط بحضور السارد
بتقديم الشخصيات، كما يرتبط بتوظيف بعض العناصر
التي تخيل إلى أقوالها استناداً إلى خطاب منقول يعرض
له السارد بأسلوب غير مباشر:

— مطلع الفصل الثاني: «يقول إنه يعيش حياة
سعيدة» (الرواية: ص ٤٥).

— مطلع الفصل الخامس: «يقول إن المسألة تتعلق
بعينه، فهو لا يستطيع القراءة بشكل متواصل» (الرواية:
ص ١٦١).

— مطلع الفصل السادس: «الجميع يقول إنها
تتمتع بذكاء خارق (...) وقال إنه غير مستعد لأن
يموت هكذا، وإنه لن يحارب...» (الرواية: ص ٢١٧).

الهوامش:

(١) في حوار مع إلياس خوري: للملح الثقافي لجريدة الاتحاد الاشتراكي ٢٩ يناير ٨٩ العدد ٢٦٣.

Genette (G): Figures III, ibidem, P. 252.

(٢) مصر:

(٣) نفسه ص ٢٥٢.

(٤) نودروف - الشعرية - م.م. ص ٥٦.

(٥) مصر

Genette (G): Nouveau Discours du récit, ibidem, P.96.

Genette (G): Figures III, P. 263

(٦) مصر

Barthes (R): S/Z, Seuil 1970, P. 102

(٧) مصر.

Benveniste (É): Problèmes de linguistique Générale, Gallimard, 1966. T2 P. 200.

(٨) مصر

- (٩) لحمداني (حميد): أساليب الرواية. مدخل نظري. منشورات سال ١٩٨٩ ص ٤٠ - ٤١.
- (١٠) هذا مع الإشارة إلى أن كل مطلع يرد بين مقوسين [...] وبالتالي فإن تقنية هذا التوليف من حيث علاقات طوبوغرافية تكتسب في هذا المجال أهمية خاصة، لا باعتبارها فقط مختصر أو تعين صوت السارد وخطابه، ولكن دلالتها أيضاً لا تستقل عن مورفولوجية الشكل الروائي في رواية (الوجوه البيضاء)، باعتبارها رواية تحقيق حول مقتل خليل أحمد جابر. ومن ثم، يفترض في هذه التقنية توحيدها مع السياق الحدثي العام لهذا النص الروائي الذي يوظف تقنية التحقيق بشكل واضح. وعلى الرغم من ذلك، فإن كل مطلع يساهم في تنوع البنية السردية وسياقات المهكي.
- (١١) نودوروف، الطعنة. م. م. ص. ص ٥٦.
- Reuter (Yves): L'importance du personnage, in: Pratiques No 60, Décembre 1988, P.3. (١٢)
- Todorov (T), Ducrot (O): Dictionnaire encyclopédique, ibidem P. 286. (١٣)
- Reuter (Yves): Ibidem P. 13. (١٤)
- (١٥) نفسه: ص ١٣.
- (١٦) الحارثي (عبد القادر): إشكالية الرؤية السردية (السارد أو الصوت السردية): دراسات سمائية أدبية لسانية، عدد ٢ - ٨٧ / ٨٨، ص ٧٦.
- (١٧) وبإمكاننا أن نلاحظ في هذا التعبير التقديمي الذي يعتمد السارد (وقد تعتمد الشخصية الساردة أيضاً) حضوراً لشكل تعبيري متقول لا يرد في نص الشخصية الساردة، وإنما هو بنية خبرية تؤثر على علم السارد / الشخصية الساردة، من ذلك مثلاً: «ابن الدكتور عاشقادهويان» وهو شاب في الثلاثين من العمر، ينهي دراسة الطب في الولايات المتحدة، في جامعة جورج تاون في مدينة واشنطن العاصمة، جاء من أمريكا وحضر مراسم الدفن.. وقال لجميع الناس إنه لا يفهم كيف ينتصب شاب في التاسعة عشرة من العمر امرأة في الحمامة والسقنة» (الرواية: ص ٥٧)
- (١٨) نودوروف (ت)، معلومات السرد الأولى. آفاق، عدد ٨ / ٩ / ١٩٨٨ ص ٤٧.
- (١٩) كيريسكي (ف)، م. م. ص. ص ٢٦ للمزيد من التفصيل.
- (٢٠) سويدان (سامي): أبحاث في النص الروائي العربي. م. م. ص. ص ٢٢٣.
- (٢١) سويدان (سامي): م. م. ص. ص ٢٣٧.
- (٢٢) كيريسكي (ف)، م. م. ص. ص ٢٠٠.
- (٢٣) نفسه: ص ٢٧٣.

الموت والحلم

فى عالم «بهاء طاهر»

شاكِر عبد الحميد

مدخل :

نمتلى أعمال « بهاء طاهر » القصصية (الخطوبة - بالأمس حلمت بك - أنا الملك جئت) والروائية (شرق النخيل - قالت ضحى - خالتي صفية والدير) بالحديث عن الموت، هناك دائماً أحداث موت أو قتل أو انتحار أو تذكر لموتى أو قتلى أو منتحرين. والموت فى أعمال « بهاء طاهر » موجود بشكله العياني الفعلى الجسدى المهدد، وموجود أيضاً بشكله الرمزي الاستعارى الإيمائى . موت الإنسان فى أعمال « بهاء طاهر » ليس موتاً بجسده فقط ، لا بموت المخ أو القلب أو يتوقف اندفاع الدم فى الجسد فقط، لكن هناك أيضاً موت المعانى والرموز والمثل . غياب العدل وحضور الظلم نوع من الموت لقيمة العدالة الكبيرة، وغياب الحرية وحضور القمع نوع من الموت لقيمة الحرية الكبيرة. وغياب الجمال والنظام والصدق، وحضور القبح والفوضى والكذب نوع من الموت لقيم الجمال والنظام والحقيقة كبيرة الأهمية.

يحضر طائر الموت ويهوم ويحوم دائماً فى فضاء عالم « بهاء طاهر » القصصى والروائى، ويحضر فى مواجهته طائر آخر، يسبقه فى البدء بالطيران ويحاول أن يتجاوزه أو يقاومه أو يتغلب عليه، لكنه دائماً يهزم أمامه، إنه طائر الحلم. يحضر هذا الطائر فى ليل الشخصيات وفى نهارها، يحضر على هيئة أحلام نوم ليلية أو على هيئة أحلام يقظة نهائية، أحياناً يتحول إلى كابوس، وأحياناً يتحول إلى ذكرى قديمة، لكن طائر الموت دائماً ما يخرج له من حيث لا يتوقع، وينشب فيه مخالبه، ويقتله .

بين هذين الطائرين، أو هذين المحورين الأساسيين فى أعمال « بهاء طاهر »، هناك طائر ثالث، أو محور ثالث، يحضر وبغرض وجوده، بل قد يكون هو الوساطة أو الأداة التى يقوم من خلالها الموت باصطياد واقتناص طائر الحلم وذبحه . هذا المحور هو السلطة . والسلطة فى هذا السياق مفهومة بمعناها الواسع الشامل، وليس معناها الضيق فقط . السلطة هنا قد تكون سلطة الأب الذى

أنت، أو أنا، أو نحن القراء الذين تدفعنا مثل هذه الأعمال الإبداعية المتميزة دوماً إلى محاولة تجاوز الموت من خلال التشبث بالحلم، لأنها هي أيضاً - في جوهرها - أعمال تحاول تجاوز الموت من خلال الحلم .

الموت .. الموت دوماً :

من النادر - كما قلنا في بداية هذه الدراسة - أن نجد قصة أو رواية لـ « بهاء طاهر » لا يرد فيها ذكر الموت، أو لا يكون الموت فيها العنصر المهيمن والهاجس المسيطر على الشخصيات ومشاعرهما، أو هو المحرك للأحداث فيها . قد يكون الموت موتاً فعلياً، أى سكوتاً مطلقاً مطبقاً لطاقة الحياة في الجسد، وقد يكون موتاً للمشاعر والأفكار والرموز ^(١) .

في قصة (الصمت والصدى) من مجموعة (الخطوبة) هناك أرملة تعيش حياتها متخبطة ضائعة، وهي تظن أنها تستمتع بهذه الحياة. وهناك انتهت التي تعاني من الشعور الحاد بالضيق نتيجة غياب الأب لموته، كما يوجد في بعض مشاهد القصة بعض الأطفال اليتامى الذين يتحدثون، ويحلمون، ويربطون بين الموت والسفر، ويتمنون عودة أمهم التي قيل لهم إنها سافرت .

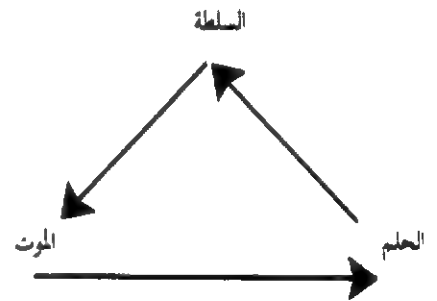
وفي قصة (الكلمة) من المجموعة نفسها، يقول الروائي عندما يحدث اعتداء غير مفهوم عليه في مكتبه لضابط حرس الوزارة :

« عملي ليس متصلاً بمصالح الجمهور، وإنني أعيش مع أمي الأرملة بمفردي، وليس بيننا خلافات مع صاحب البيت أو غيره، ولم يسبق أن تزوجت أو طلقت » (ص ٤٠) .

وفي القصة نفسها هناك طفل يسمح الأحذية، ويقول إن أباه مريض، وإنه يعمل كي يتفق على أسرته، لكن الراوي ينهره ويطرده. وفي هذه القصة أيضاً إشارة لقصة حب قديمة من أيام المراهقة تموت قبل أن تبدأ .

يهمل في تربية أبنائه، أو يتخلى عن مهمته للآخرين، أو الأب الذي يبالغ في التربية من خلال القسوة ومحو هوية الأبناء، وتحويلهم إلى كائنات فاقدة للإرادة والحرية والمعنى. وقد تكون هذه السلطة هي التراث الذي يصبح بمثابة الأب الذي نلجأ إليه كي يحمينا أو يشرح لنا كل ما لانفهمه في واقعنا الحاضر الذي يمزج بالمتغيرات والصراعات والمعلومات والصور . وقد تكون هذه السلطة هي السلطة السياسية، وقد تكون هي سلطة الآخر أياً كان، أو سلطة المؤسسات التربوية والإعلامية ... إلخ . بل الأحرى أن نفهمها على أنها كل ما سبق، لأن كل ما سبق مترابط، بشكل مباشر أو غير مباشر، شئنا ذلك أم أبينا .

وهكذا يمكننا فهم طريقة عمل هذه المحاور الثلاثة في عالم « بهاء طاهر » على النحو التبسيطي التالي :



محاولة للخروج من الموت بالحلم

فالحلم دائماً يصطدم بالسلطة، أيما كانت، ومن ثم تكون نتيجة هذا الاصطدام حضور الموت الجسدي أو الرمزي، لكن الإنسان لا يكف - ولا يمكنه - أبداً عن الحلم، ومن ثم يحاول دوماً الخروج من دائرة الموت إلى فضاء الحياة متمسكاً دوماً بالحلم . قد لا يكون من يخرج من الموت إلى الحياة، مستعينا بالحلم، هو ذلك الإنسان الذي مات - فعلياً أو رمزياً - لكنه قد يكون هو

سريع ومستمر، وهناك فتاة وفتى، الفتاة تقول للفتى: «لم لا نكون كالإخوة؟»، وهو يقول لها «أنا أيضاً لا أحبك... كنت أريد أن أحبك، ولكن» ويستمر تساقط الرذاذ في القصة مع استمرار انتشار الإحباط، والحرمان، وعجز الحب عن الوصول إلى هدفه، ومن ثم موته.

وتصيغ واقعة موت الأب تفاصيل قصة (فنجان قهوة) في مجموعة (بالأمر حلمت بك) ومشاهد وتفاعلات الشخصيات الأساسية فيها. وتكثر أحداث «العم حامد» عن الحياة والموت، وعن معاش المتوفى، وسلوكه القويم وغير القويم.

ويحضر الموت أيضاً في قصة (نضحية من شاب عاقل) من المجموعة نفسها حين يطارد رجل عجوز مهندساً شاباً، طالباً مساعدته المالية، ويعامله الشاب بقسوة ويلغظه بشكل يدل على موات نبض المشاعر الإنسانية تماماً في قلب هذا الشاب، ثم إنَّ العجوز يعبر الشارع فتصدمه سيارة ويموت. وفي القصة إشارة واضحة، كما قلنا، إلى موت المشاعر الإنسانية وانعدام الشعور بالآخر، كما تشير إلى ذلك الانفصال الذي ساد حياة البشر، والذي قد يؤدي إلى الموت الجسدى الفعلى.

أما في قصة (في حديقة غير عادية) من مجموعة (أنا الملك جئت) فإنَّ بهاء طاهر يناقش مسألة التعارض بين الشرق والغرب. وهى من الإشكاليات المحورية في الكثير من قصصه، حين يشعر الراوى بالغيظ من اهتمام الغربيين بالكلاب، وتدليلهم إياها في حين تعاني شعوب كثيرة من الجوع والموت:

« هؤلاء القوم يطعمون كلابهم بما يكفى لإشباع الأطفال في بلادنا. هؤلاء الأوروبيون استنزفوا كل ثروتنا لعشرات السنين حتى أفقرونا، وبنوا بلادهم، وهاهم يطعمون بشرتنا المسروقة كلابهم » (ص ٢٣).

وهناك أيضاً جو من العثية الذى يشى بالفوضى والتخبط وضياح كل الأشياء الجميلة وموتها. وهناك ما يشى بأن الراوى يحتسى الخمر، ويسكر، ويفقد الوعي، ويقول أشياء، ويقوم بتصرفات، وهو فاقد لوعيه لا يعرف عنها شيئاً في النهار، وربما كان ما يحدث له في نهاره (ضربه مثلاً) مرتبطاً بما يقوم به في ليله من سلوكيات وأفعال.

في قصة (نهاية الحفل) من مجموعة (الخطوبة) أيضاً هناك ذلك الحب المستحيل الذى لا يصل إلى هدفه بين سلوى وهاشم المتزوج، الذى حاولت زوجه الانتحار حين عرفت علاقته بسلوى. نقول سلوى:

« أنا لا أطلب أى شئ .. أريد فقط أن أراه .
لكنه يرفض، يرفض باستمرار، قل لى ماذا أفعل؟ »

هذا اليأس يرتبط بحالة من الحب المقضى عليه بالموت، برغم هذا التوق والغلاب بداخله نحو الانبعاث والتحقيق والحياة.

أما في قصة (بجوار أسماك ملونة) بالمجموعة نفسها، فهناك حب يطمح للتحقق، علاقة إنسانية تحلم بالوجود، لكنها تخفق في الوصول إلى هدفها لأسباب نفسية واجتماعية، ونتيجة للظروف التى يحياها الناس وللأفكار التى تسيطر عليهم، تبدأ العلاقات الإنسانية فجأة، وتموت فجأة، والمرأة التى كان زوجها يحبها يبدأ في إهمالها وبذهب كل ليلة ليحتسى الخمر ويمود دون أن يلقى عليها نحية المساء. كان يحبها وكانت تحبه، لكن الحب انتهى لأنها لم تستطع أن تمنحه ولداً.

في قصة (المطر فجأة) نجد مناخاً يشى بالحب، لكنه مناخ كاذب، فلا يوجد حب حقيقى، هناك خوف من الحب، خوف مما يعقب الحب، خوف من مطالب الحياة، خوف من موت الحب، هناك قطرات صغيرة من المطر تسقط على النهر، وهناك أمواج رمادية تهتز بشكل

يتبادل معها الحديث في الحقيقة، تلك التي مضى زمانها أو كاد، تموت في نهاية القصة.

يحضر الموت أيضاً في قصة (محاورة الجبل) من مجموعة (أنا الملك جغت)، سواء كان هو الموت الرمزي، الذي هو موت الأحلام والأمنيات، أو كان هو الموت الفعلي، موت الجسد وجفاف الحياة. فالأب الذي كان ممتلئاً بالحياة والطاقة، ولا يكف عن العمل بصباب بالمرض، والحزن، وفقدان الهمة، وانعدام الرغبة في الحياة، حينما تموت ابنته. ومن ثم يموت. ويقول عنه الراوي ابنه:

«عندما جاء أبى الموت كنت إلى جواره... لم أر في عينيه ذعراً، بل كانت على شفتيه ابتسامة جميلة، اعتذار نهائى لما سببه لنا من انزعاج وألم» (ص ٢١٦).

هذه الأخت التي ماتت، والتي يتحدث عنها أخوها (الراوى) كانت تتجسد له حية في أحلامه وتكلمه، بل وصل به الأمر أن يعتقد أنه رآها حية في اليقظة. كانت محاسن (أخته) جميلة جداً، وكانت أمها تخاف عليها كثيراً من الحسد، مظلمة كانت الأم تخاف كثيراً على ابنتها «مبروكة» في قصة (سندس) من مجموعة (بالأمس حلمت بك). ثم إن محاسن عندما كانت في العاشرة من عمرها زارها، كما قلنا، ملاك الموت واختطفها، وساد حزن عظيم الأسرة، وكثر البكاء، ورددت النسوة المكلومات أغانيهن الحزينة. ويذكر الراوى أخته التي كانت تقول له عندما كانا يمران على المعابر إن الموتى يخرجون بعد غروب الشمس ويتزاوون ويحكون الحكايات. ثم إنه بعد ذلك كان يذهب إلى مقبرة أخته، ويحدثها، ويرجوها أن تعود معه، كان متأكداً أنها تسمعه «وذات ليلة أشفقت على محاسن فخرجت من أجلى». بينما يؤكد له الرجل الأشيب الذي كان يحادثه أن ذلك كان حلماً.

هذه الصورة الخاصة التي يحدث فيها حوار بين الأحياء والموتى أو بين الحاضرين والغائبين، صورة تتكرر

كذلك فإنه يدين في القصة نفسها تعالى الغربيين وادعاءهم أحياناً المعرفة الكلية والعلم، برغم ما يكون عليه حالهم من نظاهر وكذب وادعاء. كما يناقش فكرة الصداقة والموت، يقول:

«أظن أن الإنسان لا يكون له بالفعل أصدقاء خارج بلاده. لا يكون الإنسان هو نفسه خارج بلده ليصادق كما يحب أو ليحب كما يحب. تتغير المشاعر. تأتى الأحزان ثقيلة وتذهب الأفراح بسرعة» (ص ٢٩).

ويمكننا أن نربط شعور الراوى بالغيرة هنا بمشاعره في قصة بالأمس حلمت بك. إنها مشاعر الوحدة وعدم القدرة على التكيف مع الآخر الغربى برغم ما قد تجيش به النفس أحياناً من تعاطف مع بعض البشر في ذلك العالم.

في هذه القصة يجلس الراوى وحيداً في حقيقة غريبة يفكر فيما تشتمل عليه الحياة من أحزان، يفكر في حبيبته التي ضاعت، «في شقائنا معاً الذى محا سعادتنا معاً»، يفكر في الأحبة والأعزاء الذين ماتوا أو رحلوا، وفي الأحلام الكثيرة: «التي كانت لدى والى لم يتحقق منها شيء»، هنا تأتى الأحلام والذكريات مصحوبة بفكرة الموت، فالأحلام تموت، وكذلك الأصدقاء الذين كانوا كالأحلام يموتون أيضاً، وكذلك الحب يموت، ولا تبقى سوى الذكرى، تبقى حية أبداً لا تموت، لكن هل هي حية فعلاً؟ هل تكفى حياتها في باطن الراوى وعقله ووجدانه لتحقيق بعض الإحساس بالتوازن والتكيف؟ أم أنه يظل حلماً بالقوة يطمح لأن يكون حلماً بالفعل، حباً بالحلم يطمح لأن يكون حباً بالإدراك، صداقة بالقوة تطمح لأن تكون صداقة بالفعل؟ ولأن زمان هذه الأشياء جميعها قد مضى في حياته، مضى زمان الحب والصداقة والأحلام، فإنه يكتفى منها بالذكريات. والذكريات كما يقول فرويد، تصيب الإنسان بالمرض. كذلك فإن المرأة المعجوز التي

عن الحزن العميق أو الخوف الشديد، أو اضطراب الوعي، أو الشعور الحاد بالوحدة والعزلة والانزلال . كانت آن ماري وحيدة وكذلك كانت الشخصية المحورية (الراوى) فى قصة (أنا الملك جئت) وكذلك كانت «صفية» بعد موت والدها وبعد موت البك / زوجها وبعد موت حربى / حبيبها القديم، وقل الشيء نفسه عن الراوى فى طفولته فى (محاورة الجبل)، وقل الشيء نفسه عنه فى مراحل حياته التالية، وفى الكثير من قصص «بهاء طاهر» وتجليات مختلفة .

فى رواية (شرق النخيل) يموت جدّ الراوى فيقطع الأب دراسته فى الأزهر، ويعود إلى البلدة، كما تموت والدته «سمير» - زميله فى السكن - فيرسب لأول مرة فى الامتحانات. وتتساءل «ليلي» - حبيبة الراوى : «لم الأزهار ميتة؟ لماذا هى ميتة دائماً! ألا يسقونها أبداً» (ص ٢٤٠). وقد كانت تعبر بذلك عن حالة الموت التى تستشعرها فى مشاعر الراوى تجاهها. وتتساءل فريدة (أختها) بصوت باك : «قل لى، لماذا نعيش مادامنا سنموت فى النهاية؟» (ص ٢٤٣). وقد كان سؤالها يحيل إلى حادث موت ابن عمها (حسين) الذى أحبته وأحبها، وكانا يوشكان على الزواج، لكنه قتل غدرًا بعد ذلك .

يقول الراوى فى (شرق النخيل) :

«لا يأتى الموت حين يود الإنسان أن يموت.
لا يأتى الموت لمجرد أن الإنسان يكره حياته»
(ص ٢٥٤).

وتتكرر الفكرة نفسها بالتعبيرات نفسها تقريباً فى بداية قصة (أنا الملك جئت) على لسان الدكتور حشمت بعد موت أمه .

يتحدث الراوى فى (شرق النخيل) عن جده، الذى مات قبل أن يراه، ذلك الجد الذى حدثه العم عنه حديثاً يمثلنى بذكر الموت فقال :

«كان وحيداً بطوله بعد أن مات أبوه ومات أكثر ناسه فى الوباء، لكن البلد عرفتة

فى الكثير من أعمال «بهاء طاهر»، فـ «آن ماري»، مثلاً، فى قصة (بالأمس حلمت بك) كانت تحلم بالراوى وتراه فى حالة اليقظة حتى عندما لا يكون موجوداً معها. كما أن الراوى دائماً الشخصيات المحورية لدى «بهاء طاهر» بلا أسماء مما يشير إلى أنها قناع يتخفى وراءه المؤلف (أنا الملك جئت) يرى وجهه مارتين فى الصحراء والسماء خلال رحلته، كما أنه يستيقظ يوماً بعد وصوله إلى المعبد، وبينما الشمس تشرق بهتف: «صباح الخير يا مارتين»، كأنها كانت معه تراه ويراه، يرى وجهها مهوماً حوله، ومهيماً على حياته وإدراكاته. وأيضاً فإننا نجد أن صفية (فى رواية خالتي صفية والدير) بعد موت البك القنصل - زوجها - تتصرف مع خدمها وعمالها فى المنزل وخارجه، وكأنه مازال حياً. كانت تؤنب الخدم فى البيت:

«نقول إن هذه الفوضى لا تعجب البك، أو ماذا يقول البك لو رأى ذلك، أو أن البك يفضل أن تزرع أرض الحوض الشرقى قصباً. وهكذا ... وكانت تقول هذه الأشياء بهدوء وثقة حتى إن الغرب كان يعتقد أنها تتكلم عن شخص موجود فى الغرفة الأخرى»
(ص ٧٨).

وهى تفعل ذلك أيضاً بعد موت «حربى» فى الدير فتتحدث، عن موافقتها على الزواج منه دون أية شروط:

«نعم يا والدى . اعذرنى . لا أستطيع أن أقوم .. ولكن إن كان «حربى» يطلب يدي فقل للبك إنى موافقة .. أنت وكىلى يا والدى .. وأنا موافقة على أى مهر يدفعه حربى .. لا تشغل بالك بالمهر» (ص ١٣٦).

ثم أنها تغلق بعد ذلك عينها وتموت .

هذه الحالة المرتبطة بالموت التى تجعل الأحياء لا يصدقون أن الموتى قد ماتوا يطلق عليها بعض العلماء اسم «الحضور مع» أو «الوجود مع». وهى حالة تتولد

عام، يتحدث عن ظلم أبيه لأمه، وإهانتها الدائمة لها، وعن انسحاق هذه الأم، وضعفها وهوانها حتى موتها، وهي بعد صغيرة شابة :

«هَذَا عَمَلُ الْبَيْتِ وَهَذَا الْقَهْرُ. مَاتَ أَيْضاً صَامِتَةً وَدُونَ أَنْ تَشْكُو. لَمْ أَسْتَطِعْ حَتَّى أَنْ أَكْرِهَ أَبِي أَوْ أُلُومَهُ. هُوَ أَيْضاً أَنْهَارَ بَعْدَ مَوْنِهَا. ظَلَّتْ تَتَعاقَبُ عَلَيْهِ أَمْرَاضُ مُخْتَلِفَةٍ حَتَّى مَاتَ» .

ويقول عنه أيضاً :

«لَمْ يَكُنْ أَبَداً صَدِيقاً لِي وَنَادِراً مَا كَانَ يَكْلِمُنِي أَوْ أَخْتِي إِلَّا لِكَيْ يَعْطِينَا أَوَامِرَ، أَوْ لِيَسْأَلَنَا عَنْ أَحْوَالِ الدَّرَاسَةِ. كَانَ وَحِيداً تَمَاماً» (ص ٣٢٩) .

الأب الذى تصوره أعمال «بهاء طاهر» وتلمح له وتطمح إليه، هو الأب الإيجابى الذى يوفر الرعاية والحماية دون تسلط أو قهر؛ الأب المرتبط بالقوة دون قمع، وبالحكمة دون جفاف، بالتحقيق والتحقيق، لا بالإحباط والحرمان، بالترحم والدفء، لا بالانفصال وبرودة المشاعر. وهو صورة تكاد تقف على مشارف الأحلام؛ عند تخوم أحلام اليقظة وعلى حدود التهويمات .

يبدو أن الحرمان من الأب؛ موت الأب فعلياً أو رمزياً، موته جسدياً أو إهماله لأسرته وتخليه عن دوره خلال حياته (موته رمزياً) ثم موته بعد ذلك جسدياً، وأيضاً تلك الإحباطات التى تعانىها الشخصيات نتيجة للشروط القاسية للواقع التى تحيا فيه، يبدو أن ذلك يولد بداخلها حالة من موات المشاعر؛ حالة تجعلها عاجزة عن التفاعل مع الآخر برغم ما يضطرم فى أعماقها من تشوقات وأشواق . تتكرر أفكار ومشاعر اللامبالاة واللاجدوى فى كثير من قصص «بهاء طاهر» ورواياته.

وعملت له حساباً، لم يجرؤ أحد أن يعتدى على أرضه أو يسرق له جرناء» (ص ٢٥٧) .

وتخضر فكرة «الوجود مع» أو «الحضور مع» التى سبق أن أشرنا إليها فى (شرق النخيل) أيضاً. فالعم، كما يقول الراوى، كان يحب أباه ويتصرف فى الحياة، بعد موته، كأنه ما زال يعيش معه ويراقبه، ويبريد أن يكون كل ما يفعله جديراً بإعجاب أبيه الغائب (ص ٢٥٧) .

وبشكل عام فإننا نلاحظ أن صورة الجد فى (شرق النخيل) هى صورة إيجابية توحى بالمعظمة والمشاركة والعزيمة والشموخ، بينما صورة الأب صورة سلبية توحى بالضعف والتخاذل والخداع والهاتلة :

«كَانَ أَبِي كَتُومًا وَحَرِيصًا، لَا يَعْقِدُ صَفَقَاتٍ إِلَّا فِي السِّرِّ وَعَلَى انْفِرَادٍ، وَلَمْ يَكُنْ يَقْرُضُ غَيْرَ أَغْنِيَاءَ الْبَلَدِ. وَهَؤُلَاءِ لَمْ يَكُونُوا يَحْدِثُونَ أَحَدًا عَنْ أَسْرَارِهِمْ. لَكِنِّي مِنْذُ صَغُرَى عَرَفْتُ أَنَّ أَبِي يَفْعَلُ شَيْئًا تَكْرَهُهُ أُمِّي» (ص ٢٥٨) .

صورة الأب السلبية موجودة أيضاً فى قصة (فنجان قهوة) مجموعة (بالأسر حلمت بك) وهى تتعلق بذلك الأب الذى كان يترك أسرته ويذهب ليشمط الخمر، وعندما مات لم يترك لأسرته شيئاً يمينها على الحياة .

ودون الدخول فى تفاصيل خاصة بمقدمة أوديب التى رفض «بهاء طاهر» استخدامها فى تفسير بعض أعماله فى التذليل الذى ألحقه برواية (خالتي صافية والدير) فإننا نعتقد أن صورة الأب السلبية الموجودة فى كثير من أعماله مرتبطة بصورة السلطة فى ذهنه، وهى صورة دائماً سلبية، وهذه نقطة سنشير إليها بعد ذلك ببعض التفصيل .

لا ننفصل صورة الأب عن صورة السلطة فى أعمال بهاء طاهر. وهكذا فإن الراوى (القناع) عندما يناقش فكرة الظلم والعدل مع ضحى، يتحدث عن نوع من الظلم لا ينفصل فى ذهنه عن فكرة الظلم بشكل

ماهى بالضبط. نعم فى داخلى أشياء ولكن
لا أستطيع أن أسميها » (ص ٣١٨) .

وبشرح - الراوى - لسيد القناوى الذى حكى له
حياته، بعد موت والده حين كان عمره عشر سنوات
كيف عمل ليلاً ونهاراً كى يربى أخوته، وكيف أن
والده كان قد مات لشعوره بالإهانة لأن أحد ملاك
الأرض التى كان يعمل فيها قد صنع ابنه :

« اسمع يا سيد . آلاف من الناس يصفون
كل يوم .. ولكن قليلاً منهم من يشعر
بالإهانة أو الغضب . قليل منهم يا سيد من
يصيبهم ذلك المرض الذى أصاب أبك والذى
يصيبك أنت الآن . مرض العدل » (ص ٣٦) .

الحب دوماً .. الموت دوماً :

لا يصل الحب فى معظم أعمال «بهاء طاهر» ، إن
لم يكن فيها جميعاً ، إلى هدفه أبداً ، الحب محاصر
بالموت ، دائماً يصاحبه الموت . وهكذا نجد أن مارتين فى
(أنا الملك جئت) ماتت ، أو عاشت شبه ميتة ، غاب عنها
عقلها ، أى مات عنها جوهر وجودها . كذلك نجد «أن
مارى» فى (بالأمس حلمت بك) تلحق بنفسها الموت
عندما تنتحر ، وضحي تموت رمزياً حين تتخلى عن
نقائنها ومشاليتها . كما أن موت الأب والأم من المحاور
الأساسية فى معظم قصص «بهاء طاهر» ورواياته كما
سبق وأشرنا .

لكن رواية (خالتى صفية والدير) تبدو نسبياً فريداً
فى تعاملها مع علاقة الحب بالموت ، وهى علاقة يصعب
فهمها بمعزل عن محورين آخرين هما الحلم والسلطة .
صفية بارعة الجمال تحلم بالحب وهى بعد صغيرة ، تحلم
بـ «حربى» محط أنظار فتيات القرية ، هذا الشاب
الجميل الجرىء المثالى ، لكنها فجأة تجد حلمها - حبها
يتحطم ويتبدد بشكل غير متوقع ، حين يجرى «حربى»

من ذلك مثلاً ما حدث عندما تسأل ليلى فى (شرق
التخيل) الراوى ماذا تفعل فى حبها له الذى لا يبادلها
إياه فيقول لها : «لا أعرف يا ليلى .. ليتنى أستطيع أن
أصح نفسي» (ص ٢٤١) . وتكرر الاستجابة نفسها بروح
هذه التعبيرات نفسها تقريباً فى (بالأمس حلمت بك)
عندما تتساءل أن مارى عما إذا كان ما يقوله لها يمكنه
أن يساعدها فى محتتها العاطفية فيقول لها : « وكيف
أعرف ؟ إن كنت لا أفهم كيف أساعد نفسي . فمن
أين لى أن أفهم كيف أساعدك ؟ » (ص ١١٣) . ويقول
لضحي فى (قالت ضحي) : « سأصارك بشئ يا
ضحي . أنا لا أعرف حقيقة ما أريد . سأصارك بشئ
آخر أنا لأرغب فى شئ بحماس حقيقى . لا أعرف متى
بدأ ذلك » .

ويقول أيضاً : « يتهمنى حاتم بعدم الطموح وأظنه
على حق . لأفهم حتى لماذا يطمح الناس » (ص ٣١٧) .

لكن فى مقابل هذه التعبيرات والحالات ، هناك
تعبيرات وحالات أخرى تكشف لنا عن أن هذه اللامبالاة
الظاهرة التى هى حقيقية أحياناً ، والتى تكونت أيضاً
نتيجة الإحباط العام والخاص المتواصلين ، هذه اللامبالاة
ليست هى كل ما يمتثل فى باطن الشخصيات من
انفعال ، فهناك دائماً صراع متوتر دائم بين اللامبالاة
والاهتمام ، بين التجاهل والانشغال ، فالعقل الإبداعي
دائماً ما تصطرع فيه التساؤلات والأحلام ، يقول لـ «أن
مارى» :

« ما أريده مستحيل .. أن يكون العالم غير
ما هو .. والناس غير ما هم . قلت لك ليست
عندى أفكار ولكن عندى أحلام مستحيلة »
(ص ١١٣) .

ويقول لـ «ضحي» :

« أحياناً أمتلى بالغضب على نفسي
وعلى حياتى ، أحياناً تجتاحنى أسواق لا أعرف

توقعت، حين وجدته سعيداً بزواجها من القنصل، في تلك اللحظات الخاصة من الهذيان وتفكك أواصر الوعي، تكشف صفية عن حبها القديم الذي ما زال قاراً في أعماقها، وتكشف عن أنها كانت برغم كل ما أظهرته من عداوة وكراهية لزاء «حربى» بعد زواجها، كانت لا تزال تحبه حباً عنيماً ضارباً، وكانت لا تزال تنتظره في حلمها وبقلتها. تموت أشياء وشخصيات ومعان كثيرة في هذه الرواية، وتحول الشخصيات إلى ضدّ حالها الأول. وهكذا، فإننا نجد أن صفية تتحول بعد زواجها من القنصل إلى أخرى شديدة العقلانية والانظام بعد أن كانت تغور بالبهجة والانطلاق والتدفق والمرح، كما أنها تتحول بعد موت زوجها من رمز للجمال، إلى رمز للجلال، من رمز لبرق الجسد إلى رمز للرهبة العقلية. «وهكذا أصبحت صفية الجميلة التي كان يشتبهها كل الرجال هي الخالة صفية التي يرهبها الناس» (ص ٨١). ثم أنها أصبحت ذات قدرات شبه خارقة، تعرف أن المرأة حامل حتى قبل أن تعرف المرأة نفسها أنها حامل، وتعرف أن الأرض بها لعبان قبل أن يعرف صاحب الأرض بوجود الثعابين في أرضه.

«حربى» أيضاً تموت روحه في السجن بعد أن قتل القنصل، ذلك الذي عذبه كثيراً وامتنع روحه، وأذله أمام الناس لأنه اعتقد، ربما، بإيحاء من صفية أنه يريد أن يقتل ابنه (ابن القنصل) طمعاً في الميراث. ويفقد «حربى» بهجته وتلقفه وتلقائته ووسامته بعد خروجه من السجن، يقول الراوى :

« وكنت بالكاد قد منعت نفسي أن نخرج منى صرخة حين رأيت «حربى» بعد أن نزع عن وجهه اللثام، كان الشعر قد سقط عن معظم رأسه، وأصبح خداه بقعتين زرقاوين تنفث فيهما ندوب وجروح صغيرة متجاورة. وكانت في عينيه نظرة منطفئة، كان وجهه كله منطفئاً» (ص ٩٩).

يوماً مع البك - القنصل (رمز السلطة)، الذي يبلغ عمره ثلاثة أمثال عمرها كى يدعم طلب القنصل للزواج من صفية، بل لقد بلغ به «حربى» الحماس يومها أن قال: «إنه شرف لأى بنت أن يتزوجها البك ويرفع مقامها» (ص ٥٤).

كانت صفية بتيمة الأبوين، وكذلك كان «حربى». وحين تفقد صفية الأمل في حبها لـ «حربى» فإن شحنة الحب الهائلة المتأججة بداخلها تتحول إلى البك زوجها. هناك ما يشبه عقدة إلكترا في هذه الرواية لكنه تشابه ظاهرى سطحي، فالقنصل هنا بديل للأب، بديل للسلطة وقد كانت صفية، بعد أن فقدت حبها لـ «حربى»، تبحث عن أرض ثابتة بعد أن أصبح كل ما حولها مفككاً متحركاً مراوفاً غير قابل للفهم، ومن ثم فإننا نستطيع أن نفهم حبها الشديد لزوجها - القنصل على أنه بمثابة رد الفعل المبالغ فيه. وفيما أرى فإنه لم يكن حباً حقيقياً.. بل كان شيئاً يشبه الحب. كان القنصل - الزوج هو بديل الأب حين غاب الأمل في الحب. وهكذا نجد أن صفية في نهاية الرواية بعد أن أصابها المرض الجسمى والعقلى بعد موت «حربى» تهذى قبل موتها قائلة لوالد الراوى :

«نعم يا والدى. اعذرني لا أستطيع أن أقوم.. ولكن إن كان «حربى» يطلب يدي فقل ليلىك إنى موافقة.. أنت وكيلي يا والدى.. وأنا موافقة على أى مهر يدفعه «حربى».. لا تشغل بالك بالمهر.. ثم أغلقت عينيها مرة أخرى ودخلت بعدها فى غيبوبتها الأخيرة» (ص ٣٦).

وهكذا فإننا نجد أن صفية، في تلك اللحظات الأخيرة، حين انفك أسر الوعي الشديد الذى كانت تضربه حول مشاعرها، فى رد فعل مبالغ فيه لزاء صدمتها، حين وجدت «حربى» يسلك عكس ما

من شخصيات «بهاء طاهر». وهو حب مفقود، حب تحاول الشخصيات استعادته مرة بالتذكر، ومرة بالحلم.

ويقول أيضاً :

«وكانت الدموع تنزل من عيني وأنا أفكر في «حربى» القديم .. «حربى» الذى لم يبق منه شئ غير ذلك الصوت الجميل وارتجالاته التى صارت كلها للحنن» (ص ١١١) .

ثم إن «حربى» يموت أيضاً، فى النهاية، بعد رحلة طويلة من المهانة والعذاب، والحرمان، والسجن، والمرض، والانزلال. كان قد خرج من السجن الرسمى، بعد قتله للفصل، دفاعاً عن نفسه، ليقيم بعد ذلك فى الدير فى حالة، هى أيضاً، أشبه بالسجن، وقد قال عنه المقدس بشاى بعد موته بأنه «عاش للألم» .

وهكذا فإننا نجد أن طائر الموت يحلق فى هذه الرواية - وهو يحلق كثيراً فى عالم «بهاء طاهر» - فى مواجهة طائر الحب ثم يصارعه ويهزمه فى النهاية، يموت والدها صفية ووالدا حربى قبل بداية الرواية، ثم يموت الفصل / زوجها، ثم يموت حربى، وتموت صفية، ثم يموت والده الراوى فى نهاية الرواية. والحب محكوم عليه بالفشل، محكوم عليه بالموت، الحلم بالحب مقضى عليه بأن يبيد مهما تكن عرامته، واضطراره، ووقدته. إن سلطة التراث، أو سلطة الزمن، أو سلطة السادة أصحاب السلطة أو الملكية، تظل قائمة دوماً تفصل بين الحلم بالحب وتحقق هذا الحب. لكن موت الحب ورموزه دائماً ما يبعث فينا - نحن القراء - الشجن والحلم، الشجن على الشخصيات المتخيلة أو الواقعية التى قدمتها هذه الأعمال، والتى أصابها الفشل أو الموت، والحلم بزمن آخر، وواقع آخر يمكن أن يحقق فيه الإنسان بعض أحلامه ويتحرر - ولو إلى حين - من أسر الموت اغشى أو الإخفاق المقيم الذى يضرب بمحالبه فى أعماق وجود الإنسان، فى هذا الزمان، على هذا المكان.

يجعل الموت شمس الحب دوماً غاربة. هناك حلم دائم بحب قديم مقيم مؤرق وحارق ومؤجج لدى العديد

والخلاصة هى أننا نستطيع أن نقول - فيما يتعلق بمحور الموت بوصفه محوراً أساسياً يسهم فى تشكيل العالم القصصى والروائى لبهاء طاهر - إن هذا المحور يتم بالخصائص التالية :

(١) لا تكاد تخلو قصة أو رواية لدى بهاء طاهر من ذكر الموت أو من هيمنة الموت على مشاعر الشخصيات وأفكارها ومصائرهما. كأن الموت هو المحرك لمسار الأحداث الكبيرة فى القصة أو الرواية. قد يحضر فى شكل ظاهر، أو فى شكل خفى، قد يحضر الآن، أو يستحضر من الماضى، لكنه فى الحالات كلها هو البؤرة التى تدور حولها الأحداث وتتشكل .

(٢) الموت الذى يتحدث عنه بهاء طاهر فى أعماله ليس بالضرورة موتاً جسدياً، برغم بروز هذا الموت الجسدى المعروف وتكراره فى أعماله كافة . فهناك موت رمزى يحضر فى غياب الأشياء الجميلة من حياة البشر، وغالباً ما يرتبط جسدياً أو رمزياً بالسلطة والحب والمرأة والأحلام.

(٣) ليست هناك فواصل فى وعى الشخصيات المخورة فى هذه الأعمال بين عالم الموت وعالم الأحياء، فالموتى جسدياً كثيراً ما يتم التعامل معهم على أنهم أحياء، ومن ثم تكرار ظاهرة «الحضور مع» التى أشرنا إليها، وأيضاً فإن بعض الأحياء موتى. وهنا يكون الموت الرمزى هو الأكثر هيمنة وظهوراً.

(٤) أغلب الشخصيات فى القصص والروايات فاقدة للأب الذى تأخذ صورته فى الأعمال غالباً، صورة سلبية، ترتبط أحياناً بالإهمال وعدم القيام بدور الأب الإيجابى، بما يستتبعه هذا الدور من حماية ورعاية وأمان، وترتبط أحياناً أخرى بالخداخ والمخاتلة وحرمان الأبناء من حقوقهم الطبيعية. وترتبط هذه

يقابل الراوى الفتاة الشقراء مرةً في أحد المتاجر، فتحاول أن تبتسم له ابتسامة مترددة، لكنه هو الذى يدير وجهه بعيداً عنها، يتصل بصديقه كمال عبر الهاتف فيحكى له كمال حلماً رآه :

« قال بالأمس حلمت أننى قابلت معاوية بن أبى سفيان وأننى كنت أتوسط عنده للصلح مع سيدنا الحسين فغضب معاوية وقال ضعوه فى السجن مع طه حسين، لكنى استطعت أن أهرب وركبت تاكسى فوجدت نفسى فى ميدان العقبة. قلت لكمال إن الخلاف كان مع يزيد وليس مع معاوية. فقال لى بشيء من الغضب هو حلم أم حصة تاربخ؟ ماذا تفهم منه؟ فكرت لكننى لم أفهم شيئاً » (ص ١٠٤).

الحلم يشتمل فى جوهره على تداخل بين الأزمنة والأمكنة والشخصيات، وفيه يتحقق المستحيل من خلال آليات التفكير والتكثيف، فالشخصيات التى لم تلتق، تلتقى والأحداث المتباعدة تحدث معاً، وفى لحظات قليلة تتجمع قرون عدة. والحلم فى هذه القصة، فى جوهره، إدانة للظلم والاستبداد والفساد وانتزاع الحقوق وقمع الفكر: « ضعوه فى السجن مع طه حسين » وفيه إيماء لعلاقة المثقف بالسلطة، وهى هنا علاقة قمعية يهرب فيها المثقف دائماً خوفاً على فكره الحر الذى هو مبرر وجوده وجوهر حياته. وهذا الحلم منقلب مباشرة إلى خارجه، حيث يعانى الراوى وصديقه من سلطة قامعة فى وطنهما جعلتهما يفران إلى بلد آخر يحتجزان عن الاندماج فيه، فلا يصبحان - أبداً - جزءاً من نسيجها. ويحكى الراوى لصديقه بانفعال عما دار فى الصباح فى المفصلة، حيث أظهرت المرأة العجوز روح الاحتقار لغير الغربيين، يقول له « كمال » :

« وما أهمية ذلك؟ أنا أعيش هنا منذ سنين وأعرف كيف ينظر أهل البلد إلى الأجانب

الصورة غالباً بالسلطة التى تقوم أيضاً بالخداع ولا تقوم بالحماية؛ تقوم بالإهمال ولا تقوم بالرعاية، كما أنها تكون عند الضرورة منعزلة عن الناس باردة المشاعر (انظر صورة الأب فى (قالت ضحى) مثلاً) أو تكون مهددة ومتوعدة وذات طاقات قمعية هائلة (صورة الأب فى قصة الخطوبة مثلاً).

(٥) فى مواجهة الموت، بأشكاله الفعلية أو الرمزية، لا تكف الشخصيات أبداً عن الحلم، بأشكاله الليلية أو النهارية، فهو دائماً وسيلتها التى تحاول من خلالها جعل البعيد قريباً، وجعل المستحيل ممكناً. كما أنه وسيلتها فى الهروب من قبضة الموت والتحرك بحرية أكبر فى فضاء الحياة.

أحلام مستحيلة تواجه الموت :

من خلال جو نفسى خاص تسوده مشاعر الغربة والعزلة والوحشة والحاجة إلى الآخر، والشعور بالضيق، والشك، والتفكك النفسى، وقراءات عن الصوفية، وعن التناسخ والحلول، وعن الأرواح الشريرة، والأرواح الطيبة. تبدأ مشاهد القصة البديعة (بالأمس حلمت بك). مثقف مصرى يعمل فى مؤسسة عربية فى دولة أوروبية، فى الصباح يلتقى دوماً على محطة الأنوبيس بشقراء من أهل ذلك البلد الأوروبى، وعندما تلمحه تحوّل وجهها فجأة بعيداً عنه. وعندما يذهب إلى مكتب البريد كى يرسل كتاباً عن الصوفية إلى صديق له، يكتشف أنها تعمل هناك وتتحاشى النظر إليه. يهطل المطر بغزارة، ويبدو أن هطولها يبعث فى النفس البشرية مشاعر غير التى يعيشها انقطاعه لعل المطر يستثير فى النفس الذكريات، ويستثير فيها مشاعر الوحدة والعصمت والحزن والأشواق وأحلام الحب المستحيل. يقول له أحد أصدقائه فى العمل:

«روحك شغافة » ثم دفع سياطه فى صدرى. قلت له إن صدرى مثقل بما فيه الكفاية، فقال فى هذه التربة ينبت البستان» (ص ١٠١).

أقابلك بأنك موجود وعندما أرفع عيني أجذك
هناك. أحياناً أتخيل هذا فحسب ولا تكون
هناك ولكنى أكاد ألمسك» (ص ١٠٧).

تتوثق أو أصر العلاقة مع «آن ماري»، ويذهب
لزيارتها في بيتها، ويعرف أنها أحببت أحد مواطنيها،
ولكنه نكث بوعده معها وتركها بشكل مهين، ويتعرف
على والدتها التي تخشى له عن زيارة زوجها لمصر وتحدثه
عن سيدنا موسى وعن السحر، ثم إننا نجد أن «آن ماري»
تقول له فجأة وهما يجلسان معاً بمفردهما يرششان
الشاي «بالأمس حلمت بك» وتخشى له عن حلم آخر
حدث لها أول أمس :

«أول أمس أيضاً حلمت بك. حلمت أن
صقراً كبيراً يضرب نافذتي بجناحيه ويتطلع
إليّ بغضب وهو ينقر الزجاج محاولاً أن ينفذ
منه ثم جئت أنت فاحتضنتك الصقر بجناحيه،
صحوت من النوم وكنت أبكى» (ص ١١١).

الصقر في الميثولوجيا طائر شمسي يرمز إلى السماء
والقوة، والنار، والإخلاص والحماية والنبل، هو العين
العاشقة للأحداث والمستقبل والخلود ولا تنصاع العقل
على الفرائز الدنيا، وهو رمز للمعرفة الكلية، يخلق ما بين
الأرض والسماء، بين ما هو أعلى وما هو أدنى، يشرق
على الكون، يستطيع أن يهبط وأن يصعد، وهي خواص
تكاد تتجاوز صفات الكائنات الحية جميعاً. ولذلك
فالصقر في التحليل النفسي يرمز للقوة الجنسية،
وللطموح المخلق بعيد المدى. هو طائر مثله مثل النسر
قادر على التحليق نحو الشمس وله القدرة على التحديق
دون وجل أو إغفال، فيما هو رسول الآلهة. وفي
الميثولوجيا الفرعونية، هو طائر ملكي يرمز إلى الروح
والإلهام، هو حورس، أو طائر خنسر أو رع أو الشمس.
وكان جزءاً من يقتل الصقر في مصر القديمة الموت،
وفي كتاب الموتى «أنا (الشمس) قد نهضت (أو

لكننى لا أهتم بذلك أبداً. أعتبر أنني أعيش
في صحراء وأن شقتى خيمتى. خارج
العمل لا أتعامل مع أحد أبداً ولا أعتبر أن
هناك بشراً. هذا هو الحل المثالي وليست
هذه هي المشكلة. سألتته إذن فما هي
المشكلة؟ فقال: نحن، المشكلة في داخلنا
لكننى لا أعرفها. أبحث عنها طوال الوقت
لكننى لا أعرفها» (ص ١٠٤).

ثم يسرد على صديقه حلمه الذي رأى فيه معاوية
والحسين وهرب فيه إلى ميدان العتبة، إشارة واضحة إلى
قمع السلطة للمثقفين غير المدجنين في بلاد الشرق.

في المساء يذهب الراوى إلى السينما، يتعرف على
الشعراء الغامضة ويعرف أن اسمها «آن ماري» ويشاهد
فيلم عادة الكاميليا وكانت كما أحلم بها، نحيلة
جميلة، ذات عيني سوادين واسعتين» (ص ١٠٥).
وبعد الفيلم يتكلم معها عن عادة الكاميليا وموسيقى
«السيردى» و«هاملت»، ويقول لها إنه يعتبر هذه
الشخصيات الخيالية «أكثر حقيقة من الناس الحقيقيين»
وتدريجياً يتعرفان بعضهما البعض، يعرف أن أباهما قد
مات وأنها تعيش مع أمها، يتحدثان عن لغة القلب ولغة
العقل ثم تحبر عما تشعر به تجاهه، ليس جياً في الواقع،
بل قد يكون كراهية، لكنها تراه أكثر من مرة، وتشعر
بقربه منها كما لو كان طيفاً يحوم حولها، ليست رؤية
العين الإدراكية المباشرة التي تحدث بحكم التقارب
المكاني، لكنها رؤية الباطن الداخلية، رؤية الشخصاظر
والتبائى - والشفافية - هذه الرؤية التي تنبعث من تلك
القدرة الباطنية الخاصة على الاتصال العقلى والروحانى
المباشر بين شخصين أو أكثر - وهي ظاهرة تتجاوز الواقع
الحسى المباشر ولا تفسر بقوانينه أو مبادئه. مثلها في
ذلك مثل الأحلام :

« قالت باللهجة العادية ذاتها لا شئ. غير
أننى أراك أيضاً عندما لا أراك. أشعر قبل أن

الغريبان ، وتسأله : « ألا تهتم بأمرنا نحن البشر من لحم ودم ؟ » ويقول لها : « كسفت عن ذلك منذ زمن » (ص ١١١) . وتعرف بعد ذلك أنه كان يحلم بتغيير العالم ، يحلم بالعدل والحرية وبالخير والحق والجمال . يقول لها : « ما أريده مستحيل » . وعندما تسأله : « ما هو ؟ » يقول لها :

« أن يكون العالم غير ما هو . والناس غير ما هم . قلت لك ليست عندى أفكار ولكن عندى أحلام مستحيلة » (ص ١١٣) .

وهكذا فإن هذه القصة ، فضلاً عن إيغالها فى سبر إشكالية الشرق والغرب ، والروح والمادة ، فإنها توغل أيضاً فى ذلك التقابل بين عالمين : عالم الموت وعالم الأحلام المستحيلة . « أن ماري » تخلم بالحياة ، تمنى لو تهرب من برودتها المحيطة بها ، ومن قسوتها التى تجدها فى تفاصيل حياتها كلها ؛ أن تجد الآخر الذى تخلم به ، لكنها عندما تجده تكتشف أنه يحلم أحلاماً كبيرة ، أحلاماً غير أحلامها ، يحلم بتغيير العالم والبشر ، وهى أحلام مستحيلة كما وصفها . وتدرجياً تعرف « أن ماري » أن أحلامه ليست فقط هى المستحيلة ، بل أحلامها هى أيضاً ، مستحيل يطارد مستحيلاً ، عوالم لا يمكن أن تلتقى برغم المظاهر التى توحي بإمكانية التقائها ، هو لا يريدتها وهى تريده ، (وعندما وصل بعد ذلك إلى مرحلة أرادها فيها لم يجدها ، كانت قد ماتت) وبسبب استحالة أحلامها فإنها تهرب من هذا الإحباط إلى الموت ؛ تنتحر وتفضى على أحلامها المستحيلة . إن عيشية الحلم المستحيل الذى هو حلم غير واقعى تتوحد هنا مع فكرة عديمة مناقضة لروح الحياة ، ولطبيعتها ولجوهرها وهى فكرة الموت ، الموت الذى ليس حلماً يحلم به البشر ، ولكنه حالة لا تحدث فيها الأحلام . كانت أحلامه المستحيلة هى التى أدت إلى أن تصبح أحلامها مستحيلة أيضاً . وهكذا وقعت الشخصيات هنا فى برائن استحالات متبادلة . ولم يكن هناك من حل سوى الموت أو السفر أو النوم الذى هو موت يطول أو يقصر .

انبعث) مثلما يخرج الصقر القوى من بيضته . يحضر رمز الصقر فى حلم « أن ماري » ويرتبط به ، خلال الحلم ، راوى القصة ، وبطلها المثقف المصرى ، ومن ثم أصبح يمثل لها ما يمثل الصقر من قوة ونبل وأمانة وإخلاص وحماية . وهى جميعاً أشياء تفتقدتها فى حياتها بعد وفاة والدها ، وخيانة حبيبها ، وقسوة الواقع الذى تعيش فيه ، هذا الواقع الذى تنهزم فيه - كما قالت - الرقة والحساسية ، ويتصمر الشر ويسوده الجوع والفقر والظلم والموت . « يحزننى الموت بعصفة خاصة » (ص ١١٢) (سوف نجد أن رمز الصقر يتكرر مرة أخرى لدى بهاء طاهر خاصة فى روايته « قالت ضحى » وفى قصته « محاكمة الكاهن كاي ن »).

كما يحضر فى القصة طائر آخر هو الغراب ، فهو يحط خارج نافذة « أن ماري » وأخذ يطير :

« متحبطاً بين الفصون وهو يبحث عن غصن لا يغمره الثلج ، وحين فرد جناحي حداده الأبدى راح ينفضهما ثم انكمش » (ص ١١١) .

الغراب هنا رمز للحزن والموت وضباب الحلم وفقدان الرغبة فى الحياة . هو أيضاً رمز للشر والقوة التدميرية للحرب والخراب الداخلى ، هو رمز للظلمة وعدم تحقيق الأهداف ، للذعر وللغردوس المفقود ، وفى رمزية الهبوط من هذا الغردوس غالباً ما يظهر الغراب جالساً على شجرة المعرفة التى تقوم حواء بقطف ثمارها . ومن ثم فهو يرمز إلى انتهاك المحرم والرغبة فى التمرد وإلى الحرمان والوحدة ، بعد ذلك .

يبدو أن « أن ماري » التى كانت تخلم بصقر لم تجد إلا غراباً متحبطاً تنظر إليه ، فالراوى يعترف لها بأنه يتعاطف مع طيور الغريبان وأنه يندesh من كراهية الناس لها برغم أنها لا تؤذى أحداً ، إنه طائر وحيد مثله ، وتندesh « أن ماري » من تعاطفه مع شخصيات خيالية مثل غادة الكاميليا ، ومن طيور يتشاهم منها الناس مثل

توجد فى هذه القصة أحلام أخرى .

تكثر الأحلام لدى «كمال» صديق الراوى أيضاً فيحدثه عنها فى التليفون، كان هناك شئ يتكرر فى أحلامه كثيراً :

« إنه يتعلم عزف الكمان . وفى أحد الأحلام ضاع منه القوس الذى يعزف به واضطر أن يستخدم مسطرة ليواصل العزف . وفى حلم آخر كانت هناك لجنة ستمتحنه ولكن زجاجة الدواء الذى يساعد على العزف انكسرت ، وكانت جميع الصيدليات مغلقة . فأراد أن يعتذر للجنة لكنه لم يجد الحذاء فدفعوه إلى المسرح دون حذاء، وهكذا (ص ١٠٨) .

الكمان كما هو معروف آلة تعزف أحياناً ترتبط بالحزن والألم الشديد؛ أعماق الألم وقمة المشاعر والذكريات، لكنها قد تعزف أحياناً مبهجة أحياناً. وهى آلة ثنائية الجنس، أى ذكرية وأنثوية معاً، ومن ثم تنطوى على القوة والضعف فى آن؛ القوس يرمز إلى القوة الذكورية، وجسم الآلة يرمز إلى الضعف الأنثوى، لكنه الضعف الذى بدوره لا يتم ميلاد الألمان. إن فقد القوس فى هذا الحلم فقدان للمبدأ الذكري، للقوة والإرادة والفعل، وهو فقدان تم تدريجياً من خلال استمرار حياة فتى (بل كمال والراوى أيضاً) فى بلاد عجزوا عن التكيف معها، ولذلك يستقيل كمال ويعود إلى بلاده فى نهاية القصة، برغم إدراكه لما سيلاقه فى بلاده من إحباط وعنت. فى حلم آخر يفقد «كمال» الدواء الذى كان يساعده على العزف. العزف هنا قد يكون إشارة إلى الحياة بشكل عام؛ وقد يكون إشارة إلى الفعل الجنسى حيث يرتبط مفهوماً العزف باللعب والجنس. والدواء الذى يساعد على العزف ربما كان فى واقع الأمر دواءً يساعد على الفعل الجنسى، بل ربما

كان هو الجنس ذاته. وقد شعر كمال بالملل والإحباط وعزوف النفس عنه بعد أن أصبحت كل الصيدليات مغلقة؛ أى بعد أن سدت فى وجهه أساليب ووسائل العلاج، والتسرية عن النفس، وكل الطرائق التى كان يلجأ إليها كى يستمر حياً فى غربته. أما الحذاء فهو رمز مزدوج للسلطة والحرية، للقوة والفوضى، للتحكم وفقدان التحكم. إن فقد الحذاء قد يعنى الحرية والتحرر، أو الوقوف على مشارف هذه الحرية وهذا التحرر . كان العبيد فى الماضى عندما يتم تحريرهم يطلب منهم خلع أحذيتهم، ثم الجرى حفاةً بعيداً عن أماكن احتجازهم وأسرهم، لكن الحذاء قد يشير أيضاً إلى التحكم؛ تحكم الشخص فى ذاته، خاصةً تحكمه فيما يتعلق بغرائزه البدائية، إن خلع المرء أحذائه عند دخوله الأماكن المقدسة يمثل ترميزاً لتركه لانشغالاته الصغيرة المحدودة، ودخوله فى عالم قدس الأقداس الروحاني المطلق غير المحدود؛ عالم الحرية اللامحدودة .

يفقد «كمال» قوس الكمان، والدواء، والحذاء، وتدفع به لجنة غامضة إلى خشبة المسرح، لكى يمثل (يلعب) دوراً ما. إنه إذن يفقد مبررات وجوده هنا، يفقد كل ما يشده ويجذبه إلى تلك البلاد البعيدة. ومن ثم كان عليه فى مثل هذه الحالة الغامضة من الحلم ومن فقدان المقتضى للأشياء، الذى هو فى مقابل ذلك لإيجاد لأشياء أخرى، مناقضة لها، كان قد فقدتها ويحاول الآن أن يستعيدها. كان عليه أن يقرر هل يذهب بعيداً إلى فضاء أكبر - لكنه ليس واسعاً جداً - من الحرية؟ أم يعود ويسترد قوس الكمان والدواء والحذاء؟ ومن ثم فإننا نجد أسئلته وحكاياته الكثيرة التى يروىها الراوى القصة الذى مازال هناك يحلم أحلامه المستحيلة ويعانى أحزانه الهائلة، يفقد «آن ماري» ولا يجدها لأيام عدة، لا على محطة الأوتوبيس، ولا فى عملها فى مكتب البريد، ثم أنه يحلم بها فى المساء :

مجرد أحلام، الغربة لدى الغربى مبهتها الوحشة والعزلة والحاجة إلى الآخر (هذه المشاعر هي التي تجعل أكثر بلاد العالم تقدماً هي التي تقدم لنا أعلى نسبة انتحار في العالم) الغرب المادى قد يحلم أكثر منا نحن الشرقيين، قد يحلم بنا، ويتقدم عن طريقنا أو عن غير طريقنا، لكننا للأسف نظل نحلم ونحلم ولا نتقدم، إنما بسبب استحالة أحلامنا، أو بسبب ذلك الغول المتوحش من التسلسل والقمع واقتتاد التعددية والشعور بالآخر في مظاهر حياتنا كافة .

حلم بالمكان .. حلم بالماضى :

فى قصة (محاورة الجبل) فى مجموعة (أنا الملك جئت) هناك حلم بمكان لم يعد كما كان، بل أصبح ساحة للقوضى والعشوائية والاضطراب، بعد أن كان ساحة للازدهار والجمال :

« كان ميدان باب اللوق «فى الماضى» بسناً صغيراً من زهور منسقة فى أحواض مدوّرة وسط نخيل أخضر نظيف، وكانت تحف بالزهور أشجار قصيرة تتوسطها ساعة ترتفع على حديد مشغول، ويحيط بذلك كله حاجز قصير من حديد فرعونى على شكل مثلثات رقيقة متداخلة كالدانتيل، وكانت الأشجار فى كل مكان، فى الميدان وفى الشوارع، التى تتفرع منه أشجار عالية على الرصيف تمتد أغصانها الخضراء وتلتقى عبر الرصيفين وتلتف فيصبح كل شارع كرمة مظلمة. وفى الصيف تزهى تلك الأشجار زهوراً حمراء، وبفسجية كبيرة ثم تنفضها على الأرض فى الخريف فتمشى على بساط ناعم من الزهور. وفى كل يوم تمر عربة نسقى تلك الأشجار، تروها واحدة واحدة فتراها دائماً خضراء، نظيفة، نضرة، لا كأشجار اليوم المريضة التى تختفى تحت التراب فلا

« حلمت بها ذات ليلة كانت فى الحلم طويلة الشعر تجرى على شاطئ بحر وهى خائفة وكأن شيئاً يطاردها. وعندما استيقظت كان العرق يصرنى وكنت أشعر بشىء من الخوف » (ص ١١٥) .

هذا الحلم يعبر عن مشاعر وإسقاطات متبادلة بين الحالم والمهلوم به. فالحالم كان يطارد «آن ماري» فى حالة اليقظة (يبحث عنها ويسأل وينظرها فلا يجدها) وذلك بعد أن افتقدها وشعر بحاجته إليها. هذه الحاجة إلى الآخر تحولت فى الحلم إلى الصورة النقيض: أى حاجة الآخر إليه. إنه هنا ما زال يلبس القناع نفسه الذى كان يلبسه فى حالة اليقظة أمامها «قناع اللامبالاة وعدم الاهتمام، فى حين أن باطنه يزخر بالأنواق والغربة فى الوجود مع الآخرين. لكن القناع هنا - قناع النوم - اهتز وحرك الخوف ملامحه، فلم يعد بالشبات نفسه لقناع اليقظة. لقد اعترف أخيراً، فى حلمه، بحاجته إليها، مثلما هى فى حاجة إليه، وأنه خائف أيضاً مثلما هى خائفة، وأنه مطارد مثلما هى مطاردة، لكنه عندما يستيقظ من نومه، ويذهب بعد ذلك إليها، يكتشف المأساة المذهلة، لقد أضاع الموت أحلامه وأحلامها معاً .

ما زالت فى هذه القصة طبقات وطبقات من المعنى: طبقات تربط بالموت، وطبقات تربط بالأحلام، وطبقات تربط بأحلام الموت وموت الأحلام، الماضى الذى يؤثر فى الحاضر، والحاضر الذى يؤثر فى المستقبل، والمستقبل الذى يؤثر فى الحاضر، الداخل الذى يؤثر فى الخارج، والخارج الذى يؤثر فى الداخل، الأنا والآخر، الشرق والغرب، المفرد والجمع، الوحشة والعزلة التى يعانيها الناس فى الغرب، سواء كانوا مواطنين أو وافدين، غربة الشرقى فى الغرب بعد ضياعه فى بلاده - هذه الغربة قد لا تكون فى مثل حدة الغربى فى بلاده، ذلك لأن الشرقى يحلم دائماً بالقوة، ويظل الكثير من أحلامه

نعرف إن مرورنا بها إن كانت شجرة أم
عامود نوره (ص ١٩٦ - ١٩٧) .

ثم إن المشهد يكتمل تصويره من خلال وصف
المتكلم لما كان عليه هذا المهدان في الماضي، حين
كان الهدهد يأتي ويبنى عشه ويجاوره الحمام والحمام
الزاجل، حين كانت الطيور تغنى ثم تذهب أسراباً في
الصباح إلى الحقول، حين كانت روائح الكافور والفل
والياسمين العطرية تفرح وتملأ المكان، مشهد كأنه
الحلم، أو كأنه الجنة، لكنه حلم انقضى، وجنة
مضت.

في القصة حنين شديد إلى الماضي، يتجلى حين
يتحدث الخواجة عما كان عليه المكان آنذاك، ويبدو أن
الزمان عندما يمر ويفقد المكان خصوصيته، وجماله،
وشخصيته المتميزة، تفقد الشخصيات ذاتها، وجوهر
وجودها، ومن ثم فهي نحن دوماً إلى الماضي، وتحلم
به؛ لأنها لا تجد لها وجوداً خارج ذلك الماضي؛ ذلك
الزمان الذي كان يشتمل على هذا الشخص في ذلك
المكان. بعد أن كان الإنسان في الماضي يحلم ويحقق
أحلامه، أصبح الآن يحلم بالماضي لأنه لا يستطيع أن
يحقق أى أحلام في الحاضر، وعندما يكتشف أن
الماضي لن يعود، يحلم بمستقبل وهمي غير مضمون،
يحلم بأن يحقق أحلامه من خلال أوراق اليانصيب،
يحلم الناس في هذه القصة بأن يكسبوا ورقة يانصيب
بضربة حظ، وبذلك يمكنهم أن يسكنوا ويتزوجوا
ويحققوا أحلامهم التي كان ينبغي ألا تكون أحلاماً،
بل حقوقاً أولية لبني البشر. أما هائم ذات المجد القديم
فهو تحلم بورقة اليانصيب الفائزة كي تذهب إلى
الحج، كان المكسب بالنسبة لها في الماضي ليس
حلماً بل واقعا متحققا تحصل عليه متى شاءت .

في القصة إشارات كثيرة إلى عبثية الحياة والموت،
بل إلى عبثية الأحلام والحياة والموت. وفيها ذلك
التداخل الخصب بين أحلام اليقظة والوهم، والموت
يقول الخواجة :

«الحقيقة يا بني أن هذه الحياة فغ .. فغ
تخبط فيه منذ أن نولد . والغلطة أننا نحاول
الخروج من هذا الفغ بالشعر كما نحاول أنت
وقليل مثلك .. بالتصوف كما يحاول
غيرك .. ترى عيوناً مسيلة ومتهدلة وميتة قبل
الموت .. في الشهرة، أو اليانصيب كما
يحاول آخرون .. يتسابقون ويضعون خططاً
ويصنعون مكائد صغيرة لكي يصلوا .. وما
يصلون إليه في نهاية عدوهم هو ذلك الحادث
الأصم الذي ترتطم به رؤوسهم » (ص
٢١٤) .

ولذلك فإن الخواجة يدعو إلى الانتقام، إلى أن
يأخذ ما يستطيع .. لا كي يقتني، ولكن كي ينتقم،
لايئالي بأحد بل يأخذ ما في الأبدى إن استطاع ..
حلم بالصدق والحقيقة :

في قصة (أنا الملك جئت) تجد الدكتور فريد خريج
جامعة جرينوبل عام ١٩٢٤م الذي درس طب العيون
وتخصص فيه، وأثناء دراسته هناك أحب «مارتين» طالبة
الآداب، وتعاهدا على الزواج وجاءت مارتين إلى مصر
عام ١٩٢٥م .

« ولم يكن الشيخ عبد الله والد فريد مرحباً
بزواج ابنه من فرنسية، لكنه عندما رأى
وجهها البريء كطفلة، ونضرج وجنتيها
بالخجل كلما وجه إليها أحد سؤالا،
ومحاولتها الدائمة للتهرب بعينيها الخضراوين
أن يلتقيا بعيني أحد. أسرت رقتها الشيخ عبد
الله وقال لفريد على بركة الله » (ص ١٥٧) .

لكن «مارتين» تختفي بعد عودتها إلى فرنسا عقب
هذه الزيارة، ثم يعرف فريد بعد ذلك أنها موجودة في
مصحة للأمراض العقلية، فيذهب إلى زيارتها هناك شهراً
كل عام. ثم إنه يتحدث مع صديقه حشمت بحزن بعد
ذلك عن تلك الخبرات المؤلمة :

والتوحيد، المكان الذى يقابل الماء، ومن ثم فهو مكان الروح فى مقابل الجسد. مكان الحقيقة؛ مكان البحث عن أسرار الحياة والموت الغامضة. قام الدكتور فريد برحلة عبر الصحراء، هذه الرحلة ترمز إلى الرغبة فى الاكتشاف والتغير، وعبر دوامات الحياة وغيباباتها، ومواجهة مظاهر النقص الموجودة فيها والتغلب عليها وتجاوزها وصولاً إلى الاكتمال واليقين. هى بحث عما هو مفقود وغير موجود، بحث عن حلم ضاع أو فردوس مفقود، تدريب قاسٍ للنفس على تحمل المحاطر والحرمانات ومظاهر الشقاء والتعاسة، رغبة فى الوصول إلى التحقق والاكتمال والامتلاء. عبور من ظلام الحياة والجهل والمؤقت والعابر وسريع الانقضاء إلى نور المعرفة والديمومة والخلود.

تجرى الاستعدادات للسفر. يأخذ الدكتور فريد معه أربعة حمالين وسبعة جمال ودليلاً، وأحماًلاً من التمر، والسكر، والشاي، والخبز المجفف والزيت، والسمن، واللحم، والماء. وتتحرك القافلة إلى واحة مجهولة، ليس (هنالك) من يقين لدى أحد سوى الدكتور فريد بوجودها، تترك القافلة وراءها القاهرة بأهراماتها وقصورها وحقولها ومآذنها وعواماتها وتوغل فى الصحراء، ووسط الصمت والرمال لا يرى وجه «مارتين» بقبعته البيضاء التى تزين حافتها دائرة من زهور وردية يخالبه، وجهها، يظهر ويختفى ليظهر مرة أخرى، ذكربانهما معاً وأحلامهما، لمسائهما ونظراتهما وضحكائهما ومشيهما ورقصهما معاً، وتفكيرهما فى غداً أكثر اكتمالاً، عندما جاء كان سراباً ولوعة ودموعاً واضطراباً وحرماناً :

« فى الصحراء كان وجه «مارتين» فى كل مكان .. فى التماعات السراب البعيد وفوق التلال وفى وميض النجوم. وفى الصحراء كان «فريد» يصلى كثيراً فى الغروب ويهيك، وحيداً فى الليل، (ص ١٦٤) .

« أعترف يا حشمت ما هو أكثر شئ محزون فى هذه الأمور؟ أبشع ما فيها أنك تألفها. فى السنوات الأولى كان يحطمنى أن أرى «مارتين» ملقاة فى تلك المصححة تتطلع إلىّ ولا تعرفنى. تفتح شفتيها وتخرج تلك الأصوات الغريبة وأسنانها مطبقة على بعضها البعض فتتههم دموعى. الآن أرى ذلك، أراها وفى عينيها رعب يطفو فجأة وهى تجلس ساكنة فتتنفض وتفر من أمامى. أراها وأرى آخرين معها فى تلك المصححة. كل ذهب عقله على طريقته فلا تنزل دموعى ولا تتحرك فى قلبى الشفقة » (ص ١٥٩) .

كانت «مارتين» حلم «فريد»، وقد ضاع حلمه فحاول أن يفهم سر ضياع الأحلام، أجرى دراسات حول « العلاقة بين ضعف الإبصار والتعرض لضوء الشمس المبهر » وحول ظاهرة « توقف إفراز الغدة الدرقية »، وحول « الذاكرة البصرية والمعرفة المتوارثة » وكلها بحوث تدور حول الرؤية الداخلية والرؤية الباطنية، حول الإدراك والذاكرة والأحلام. حاول أن يفهم من خلال البحث ما لم يستطع فهمه خلال الحياة، لكن حتى أبحائه لم تسعفه، فقام برحلته الخاصة فى الصحراء، آملاً أن يصل إلى بعض الإجابات التى قد تطفى بعض غليله وتبرى بعض جراحه.

وبعد حوار مع صديقه الدكتور حشمت، حدثه فيه عن موت والدته (والدة حشمت) بعد زواج قصير وغير سعيد، وعن مرضها بالتيفود وموتها بين يديه وشعوره باليأس من تخصصه فى الطب الذى لم يساعده فى شفاء والدته، وعن معرفته العميقة بأن الموت لا يأتى لمن يسعى إليه. يكتمل قرار فريد بالسفر، بالخروج إلى الصحراء .

الصحراء هى عالم البرية والوحشة والفضاء اللانهائى، مكان الوحى والإلهام والألوهية، مكان الوحدة

والضوء والحرارة يرتبطان رمزياً بالنار والحرب، الضوء هو الحقيقة، هو الحرية، هو المعرفة المباشرة، المعرفة التي تتجاوز حدود الزمان والمكان. ومريم العذراء هي حاملة الضوء أو أم النور (لاحظ التقارب اللغوي بين جذري ماري ومارتين).

عندما غاب النور عن عيني «مارتين»، عندما أصبح الضوء عدواً لها، عندما لم تعد تحتمله، تبددت وتلاشت بضاعت بالنسبة لفريد كل المعاني الإيجابية المرتبطة بالنور، كل المعاني والإحساسات المرتبطة بالحب، والجمال، والحقيقة، والحرية، والمعرفة، والبهجة، والتحقيق، والخير. ومن ثم كانت رحلة الصحراء محاولة لاستعادة هذه المعاني التي فقدتها. هي رحلة لم يصل فريد بعدها إلا إلى إدراك عميق لعيشة الحياة، لاستحالة الحلم وعدم إمكانية استعادة المفقود أو الضائع.

نظر يوغ إلى الروح باعتبارها تتحرر غالباً من خلال ومضة من النور، في لحظات مفاجئة، غير متوقعة. الضوء هنا قوة تعمل على تكوين الملائكة (النور) كما يتخلق منها الشيطان (النار) أيضاً. وفي الحالة الثانية يرتبط الضوء بالحياة النارية المفتترة التي تخرج من حفرتها مستبعدة ظالمة، تخرج مهتاجة مهاجم بغضب وعنف شديدين، كما لو كانت تريد أن تمزق كل ما حولها إرباً إرباً^(٢١).

بعد أن ينجح الدكتور فريد في فك رموز الكتابة في المعبد وبعد أن يقرأ مرة أخرى «أنا الملك جئت»، وبعد أن يكتشف زيف ما قرأ، بعد أن يعرف أن كل ما قرأه كانت أكاذيب سطرها أحد ملوك مصر القديمة (وهو رمسيس الثاني فيما نعتقد) عن انتصارات وهمية لم يحققها، يجرى خارجاً من المعبد ويذهب إلى حفرة الثعبان ويدوسها بقدميه، يدوس فوق الطريشة السامة القائلة: لقد أدرك عبث ما كان يبحث عنه، الأكاذيب تحيطه في الداخل والخارج. ومن ثم فإنه يحاول أن يهرب منها بالموت أو بالانبعاث من جديد.

نداء غامض كان يدعو إليها، ويدفعه إلى واحة غامضة كان يؤكد أنها موجودة غرب طريق القوافل. وخلال مسراه في الليل، ومع اكتمال القمر كان يرى وجه «مارتين» وتلوح ذكراها، يرى رحلتيهما معاً في الأقصر والكرنك وبهو الأعمدة، يتذكر تلك اللحظات التي كانوا فيها معاً والتي أخبرته فيها أنها لم تشعر أبداً أنها قريبة من حقيقة الحياة، ومن الفرحه ومن الجلال «كما كانت معه في تلك اللحظات، تفيض الذكريات ومعها يفيض الحزن» وهناك في الصحراء، وسيرة من ورائه قال في همس: «مارتين، لم جئت بي إلى هنا! ولم يكن قد عرف الجواب بعد» (ص ١٦٦).

تمضي الرحلة والنداء الغامض ما يرحح يسيطر عليه ويدفعه، ونمر القافلة بمشكلات وصعوبات جمّة، تهرب منهم الجمال ثم يتركه معظم الرجال بعد ذلك، ووسط هذه الصحراء القاحلة وتحت شواظ شمس ملتهبة يمضي الدكتور فريد ومن بقي معه من القافلة (شدوان وراضى) حتى يصل إلى المعبد، ذلك الذي قال شدوان لفريد عنه «كان مطموراً بالرمال ثم انكشفت عنه، فكيف عرفت مكانه؟» (ص ١٦٩).

من بين الرموز الكثيرة المبثوثة في هذه القصة المتميزة، يبرز لنا رمز الضوء ورمز الزهرة، على أنهما من الماور الأساسية التي تدور حولها هذه القصة؛ فالدكتور فريد طبيب متخصص في طب العيون؛ أي الطب المرتبط بالرؤية، والرؤية لا يمكن أن تتم دون ضوء، ومارتين تعاني من مشكلات في عينيها، والضوء يؤذيها، ومن ثم فهي تسدل الستائر نهائياً وتحب الليل.

الضوء أسطورياً يرمز إلى الإبداع الكلي والتجلي؛ إلى العقل الأولي، والحياة، والحقيقة والإشراق والمعرفة المباشرة. وهو قوة ترتبط بالجد والعظمة والبهجة والسرور. يرتبط بالبدية وبالنهاية، بالشروق والغروب، بالعصور الذهبية والحب والانبعاث، بالإبداع والخلق من ناحية، وبالدمار والتجريب من ناحية أخرى (في حالة غيابه).

العين التي ترى، عين الصقر التاريخي. بل إن الجذر الخاص باسم «مارتين» في الفرنسية يرتبط أيضاً بكلمة الشمعدان، ومن ثم الضوء، بالماضي المرتبط بالذاكرة واللاشعور، ومن ثم الضوء الداخلي .

عندما تثبت الزهور في العين فإن هذا قد يرمز إلى انفتاح عوالم الداخل، إلى امتزاج الروح بالجسد، والماضي والحاضر بالمستقبل، الضوء، والإشراق، والمعرفة، والعقل، والتنبه، والحماية، ووضوح الهدف، بالنمو والامتداد والخصوبة والانبعاث. لكن ذلك كله كان حلماء، أو كان وهماء، أو كان حاجة واحتياجاً، وتوقاً وشوقاً نفسياً مسيطراً على وجدان فريد ووجوده، خاصة بعد أن غابت عنه «مارتين» من كانت له أمماً وأختاً وابنة، غابت عنه «مارتين»، «ماري»، «مريم»، الأم العظيمة، الأرض، الطيبة، التدفق، الإبداع، الخصوبة، الطفولة، البراءة، الحياة، الحلم . غابت وجلس في الصحراء بفك مغاليق رموز وطلسمات وجددها أكاذيب وأوهام وتوهمات وتخيلات. الزهرة التي تثبت في غير أوانها، أو في غير مكانها (في العين) ترمز إذن إلى سوء الحظ أو المرض، وغالباً ما ترمز إلى الموت. وقد كانت هذه حالة «مارتين»، ثم حالة فريد بعد ذلك .

عندما يفيق فريد بعد أن جرى خارجاً مفزوعاً من المعبد، وهو يسب الملك الكذاب وبعد أن سقط لم يكن يعرف إن كان الثعبان قد لدغه أم لا، وفتح عينيه، وفيما هو بين اليقظة والحلم، في حالة التيهوم واختلاط الوعي خيل إليه أنه يرى «مارتين» تسمح على جبينه :

« قالت : اعطني يدك، قالت : سنشرب معاً من هذا النبع. كانت يد تسند كتفه وقرب فمه كان إناء من فخار فيه لبن . رفع رأسه فرأى عينين سوداوين تطلان عليه من وجه ملثم . أشارت العينان إلى إناء الفخار وقال صوت خافت : اشرب» (ص ١٧٦) .

لم يجد فريد بعد رحلته المضنية في الصحراء، وبعد محاولاته المستميتة لكشف رموز الكتابة، لم يجد سوى الأوهام والأكاذيب، لم يجد سوى الجانب الناري من الضوء، الجانب الذي يرتبط بالثعابين والشياطين والظلم والاستبداد والقسوة والكذب والموت. لذلك يجري خارجاً من المعبد وهو يصرخ «بكل القوة التي بقيت بداخله: أيها الكذاب . وتردد داخل المعبد الصدى الكذذب ١١١ ب ب ١ (ص ١٧٥). ثم أنه بعد أن يخرج من المعبد يدوس فوق نقوب الحية المفتorse حتى يسقط على الأرض .

ما معنى الحلم الذي رأى فيه فريد «مارتين» وهي تقول له إن الزهور تثبت في عينيها؟ الزهور رمز أنثوي، مستقبل، ترتبط بالتوازن والعدل والميلاد والانتصار والسرور. والزهرة في حالتها البرعمية، تشير إلى إمكانية ما، وعندما تنفتح وتمتد من مركزها البرعسي إلى الخارج فإنها تمثل نمواً وتجلياً خاصاً في العالم . وهذه المعاني جميعاً قد تأكدت في الميثولوجيا الرمزية لزهرة اللوتس في الشرق، وزهرة الزنبق أو السوسن أو النيلوفر، في الغرب. وامتداد الزهرة في عالم الظواهر على هيئة زهرة مفتوحة يرتبط أيضاً برمزية العجلة أو الدائرة التي تخرج منها أشعة وترمز إلى الشمس. وترتبط الزهور بالنعيم أو الفردوس، بالأرض المباركة، مقام الروح ومستقرها. والزهرة ذات التويجات الخمسة (كالورد أو الزنبق أو السوسن، ترمز إلى الجنة أو الأراضي المباركة (لاحظ أن المعبد في هذه القصة كان مكوناً من خمسة أضلاع مثله في ذلك مثل زهرة الزنبق التي ترتبط بالضوء) . وهذا الرقم يشير أيضاً إلى حواس الإنسان الخمس، الحواس التي تتحدده عالمه الأصغر في وسط هذا العالم الأكبر، وهو قد يرمز إلى الجسد الإنساني، إلى الجوانب الذكرية والأنثوية منه) .

ترتبط الزهور بالضوء والرؤية، فزهرة السوسن Iris من معانيها أيضاً : قوس قزح (ضوء) وحدقة أو قرحة العين (رؤية) . ومن ثم ارتبطت ببعض آلهة الضوء أو الشمس مثل براهما وبوذا وحورس الذي هو العين الحارسة،

لكن فريد ينجو في نهاية القصة من عضّة الشعبان على يدي بدوى غامض . أى أنه عاش بعد أن عبر من الحلم إلى الحقيقة، من الوهم إلى الواقع، عاش بعد أن عرف الكذب الخادع، عرف الحقيقة بعد أن خرج من المعبد، من المركز الروحاني للعالم، مكان الأسرار الغامضة، خرج من عالمه الباطني الصغير، وما كان به من أحلام وكاذب، إلى عالمه الكبير بكل ما يوجد فيه من حقائق وعث، من ثواب ومتغيرات، من شقاء كبير وممرات صغيرة، سريعاً ما تنقضى .

أحلام واساطير :

الجو العام في رواية (قالت ضحى) جو أسطوري أو شبه أسطوري، هناك معابد، وأطلال، وآلهة قديمة، وزهور، ونذور، وأسرار، وأشجار نخيل وتوت، وسنط، بحيرات مقدسة ونقوش وتماثيل وأحجار مواكب من الكاهنات والعبادات ونبذ وحب غامض وجبال وولع بالماضي وبالطلل الدارس، ناسخ وحلول وتوحد مع رموز ذلك الزمن القديم. وتحضر أسطورة إيزيس وأوزوريس، أسطورة الحب والموت والقدر والخصوبة والانبعث، أسطورة التبعض ولمّ الشمل، التشتت والتجمع، الانفصال والاتصال، تتوحد ضحى مع إيزيس (أو إيسيت) في حالة شبيهة بحالة الخدار Hypnagogia التى هى حالة ما بين اليقظة والنوم، بين الحلم والإدراك المباشر . تلك الحالة التى تفقد فيها الأشياء خصائصها الواقعية الثقيلة المنجذبة نحو الأرض، لتكتسب خصائص أثيرية حلمية تهرمية تدفعها نحو التهويم والتحليق والطيران . تقول ضحى :

« كانت أمى التى تقف هناك غير حقيقية، والفراش الذى أنام عليه غير حقيقى، وتلك الغرفة والأشياء فيها كلها غير حقيقية . كنت أعرف أنى إيسيت، وأن أوسير لما تجلّى لى فى القصر وعد أن يصحبنى فى زورق الآلهة لنعبر بحيرة السماء، فأغمضت عيني

ونمت وكنت سعيدة .. فى تلك الليلة .. علمنى أوسير اسمه وعرفنى اسمى . كان عاتياً علىّ لأننى لم أعرف الأسماء من قبل» (ص ٣٥٧) .

بعد تلك الخبرة القديمة، بعدها بعشر سنوات، وبينما كانت «ضحى» فى رحلة إلى الأقصر، وبينما هى فى الفندق تأتى إلى ذهنها الأحلام :

« كنت أنقلب فى الفراش .. أغفو فتأتينى الأحلام وأصحو فتظل صور الأحلام عالقة فى غرفتى . رأيتنى وسط أحراش ومستنقعات ورأيت أفسى تشق الماء وتنساب وسط الحشائش العالية، وسمعت بكاء طفل . هل لدغته الأفعى ؟ وبكيت أنا ثم رأيتنى فى زورق يعبر السماء . ورأيتنى حداة تحلق فى الفضاء ثم تهبط وسط نيل طويل يسبح فى خلاء . ومن فوقه يطفو زورق أو قطعة من خشب أو صندوق وفردت جناحي فوق ذلك الجسم الطافى على النيل فعدت أنت وانبطحت فوقه فإذا أنا بين أحضان أوسير الذى تجلّى لى من قبل قمرأ . قمت من الفراش بخرمنى العرق ورأيت وجهى فى المرأة غريباً ورأيتنى أجمل من أن أكون أنا » (ص ٣٥٧) .

ومن الواضح أن الحلم هنا يستلهم أسطورة إيزيس وأوزوريس، فهناك الماء والمستنقعات التى عبرها أوزير، بعد أن خدعه ست ووضعته فى ذلك الصندوق الجميل، ثم ألقاه فى الماء، وهناك الأفعى التى ترمز إلى ست، أى إلى الشر والتدمير والفوضى والعشوائية والظلم المقيم، وهو رمز يوجد مع كلّ الإناث من الآلهة، ويرتبط بالحمل أو ينير إلى قرب حسدته . ثم تجى حركة الانبطاح فوق الصندوق التى قامت بها إيزيس، والتى يقال إنها حملت بعدها بابنها حوريس الذى يقوم بقرر الانتقام من قاتل

الكعبة، امرأة من بنى أسد، وهى رقية أخت ورقة بن نوفل فقالت له حين نظرت إلى وجهه: «أين تذهب يا عبد الله؟» قال: «مع أبى»، قالت: «لك مثل الإبل التى نحرت عنك وقَعَّ على الآن ١١» قال: «أنا مع أبى، ولا أستطيع خلافه ولا فراقه» ثم تركها ومضى مع أبيه ليزوجه أمنة بنت وهب، ويرى أيضاً أنه حين التقاها ثانية، بعد زواجه، قال لها مازحاً: «مالك لا تمرضين علىّ اليوم ما كنت عرضت علىّ بالأمس؟» ف قالت له: «فارقك النور الذى كان معك بالأمس، فليس لى بك اليوم حاجة» (ص ٤٤).

كان الراوى قد حكى لضحى مرة أنه قد قبض عليه ذات مرة وأنه اعترف على زملائه، فصمتت كثيراً، ثم قالت له: «حين نخون واحداً فأنت نخون العالم كله». وعندما يسألها بدهشة: ماذا تقصدين؟ تقول له:

«أقصد أنك عندما خنت صديقك فقد خنت أيضاً أحلامك وأفكارك! لم يعد ممكناً أن تعود نفس الشخص» (ص ٣٦٤).

وتدرجياً تتحول ضحى بعد ذلك إلى الضد، بدلاً من أن تحاول جمع أسلاء أوزير والتوحد معه، تجدها تستغرق فى الكذب والخديعة والمؤامرات ولعب القمار والتزوير فى الأوراق، أى أنها تعمل ضده، تعمل على المزيد من بعثته وتقسيمه. لقد تحولت إلى الضد، بدلاً من أن تكون رمزاً للخير والنماء والتوحيد والانبعاث، تتحول إلى رمز للشر والكذب والحداغ.

الرواية فى جوهرها تحكى تاريخ الوطن، تاريخه القديم والحديث، نضال ناسه ومعاناتهم دائماً سعيًا وراء النور والعدل والحرية والكرامة، فى مواجهة الظلمة والظلم والكبت والامتهان. الرواية فيها رصد عميق

أبيه. ويفقد عينه فى معركته معه ثم يتولى بعد ذلك هو وسلالته حكم مصر، سلالة من الآلهة المقدسة كما تشير إلى ذلك دراسة سيد القمنى حول هذه الأسطورة (٣). الحدأة هى أم الصقر، وهى الحالة التى تحولت إليها إيزيس، وهى تبحث عن أوزيريس، وهى رمز للفخر، وشيقة وسريعة، يقال فى بعض الأساطير إنها كانت تغنى فى الماضى بصوت جميل مثل البجعة، لكنها حاولت مرة تقليد صهيل الحصان ففقدت خاصيتها الصوتية الجميلة المميزة، ومن ثم أصبحت طائراً مرتبطاً بالموت والفقد والمهد أو الأسرة (جمع سرير) عندما تظهر الحدأة أو الصقر مع الحبة أو الثعبان فى أسطورة معينة أو حلم معين فإن ذلك يوحى بالشمس أو الضوء (الحدأة أو الصقر) فى مقابل الظلمة، إلى هذا الوجود الذى اشتمل منذ بدايته على الشمس والقمر، والحياة والموت، والضوء والظلمة، والخير والشر، والحكمة والاندفاع الأعشى، الشفاء والمرض، البناء والتدمير، الروحانى والجسدانى، العدل والظلم، تلك الموضوعات الأزلية التى يكتب الصراع بينها تاريخ البشر والحضارات.

تمهد ضحى للقاء بحبيبتها بحكايات مستمرة، ومن خلال لغة تشبه سفر التكوين «الأونى»، حيث الظلمة والصمت فى البداية، ثم اشتياق الظلمة للنور وشروق شمس رع، ثم ظهور أوزير وإيزيس وست وحورس وغير ذلك من التفاصيل. ثم ذات ليلة، هناك فى إيطاليا يكتمل اللقاء، يلتقى المبدأ الأنثوى بالمبدأ الذكوى لكن الصقر لا ينجى، يحدث الفراق، تتباعد عنه ضحى وظل فى حيرة من أمره، يطاردها فتكاد تطرده، بل تطرده فعلاً، ويعيش فى حيرة وقلق وضيق، وتنقلب حياته رأساً على عقب.

يذكر القاضى «شهاب الدين بن أحمد التيفاشى» فى كتابه (نزهة الألباب فيما لا يوجد فى كتاب):

«أن كتب التاريخ تورد أن عبد الله بن عبد المطلب، والد الرسول ﷺ، مرت به، وهو عند

والأشجار، سيمود معها الحلم والأمل والتفاؤل والسعادة والبهجة للناس البسطاء الطيبين، سيمود معها العدل وينقش الظلم - ويتبدد الكبت - ويتلاشى النقص وينقضى التفكك - وتحقق الحرية والاكتمال والوحدة والوفرة والإبداع وتحقيق الذات الوطنية والقومية - ويؤول الشعور بالضياع - وتختفى التبعية والانكالية والاعتماد على الآخرين. هذه وغيرها أحلام يمشي بها، ويلمح إليها، هذا الفن العظيم، وعلى الناس أن يحولوا هذه الأحلام إلى حقائق ومدركات.

حصار الحلم وانبعائه :

يموج عالم بهاء طاهر بالأحلام، سواء كانت هذه الأحلام أحلام النوم، أحلام الليل، أو كانت أحلام اليقظة، أحلام النهار، وسواء كانت أحلاماً بسيطة، مثل حلم ذلك الممثل فى قصة (كومبارس من زماننا) من مجموعة (الخطوبة)، وعنوانها محاكاة ساخرة لعنوان رواية ليرمنتوف (بطل من زماننا). وبحلم هذا الممثل بأن يتحول من ممثل صامت إلى ممثل متكلم، بعد أن ضاعت أحلامه الكبيرة التى كان يحملها وهو طالب فى الكلية، بأن يمثل أدوار شكري سرحان «بهز الدنيا». وفى قصة (الأب)، (المجموعة نفسها)، تضيع أحلام السفر والتحقيق والحرية فى أسر مطالب الأسرة التى لا تكف ولا تنتهى. وفى قصة (الخطوبة) تضيع أحلام الزواج وتكون الأسرة من خلال أب يتعامل مع الراوى الذى أراد خطبة ابنته بطريقة المحقق الذى يعذبه بالأسئلة والانتهاكات ويهدده بكشف أسرار وأسرار عائلته. والأب هنا يقوم بدور السلطة التى تقتل الحب وتقتل الأحلام.

وفى قصة (سندس) من مجموعة (بالأمر حلمت بك) نحلم أم إدريس :

«حلماً مزعجاً لا تذكره، لكنها نظن أنه كان هناك لحم نبيء فى الحلم، ليست متأكدة تماماً. ولكن ربما كان هناك لحم نبيء. سترك يارب» (ص ١١٩).

لانهيار الأحلام القومية، وما يعقب ذلك من انهيار أحلام الأفراد والجماعات؛ تتحول الشخصيات من الحلم إلى الكابوس، ومن الصحة إلى المرض، ومن المقاومة إلى التسليم، من النهوض إلى السقوط، لكن هذه الحالات كما قلنا هى حالات وطن أكثر من كونها حالات فردية، ولذلك فإننا نجد أيضاً أن هذه الشخصيات، من خلال الندم، أو التطهر والفهم الأعظم، تعاود نهضتها ومقاومتها وصحتها وحلمها. وهكذا فإن ضحى تبدو بجماها وغموضها وخلودها وتناقضها كأنها مصر التى تبحث عن أوزير الذى يمكن أن يمنحها حورس - المستقبل - الأمل، لكنها فى حالات كثيرة، بدلاً من أن تلتقى بأوزير تقابل ست الخائن، وبدلاً من أن تلد حورس (الحلم) تجهبض أحلامها ويولد طفلها (حلمها - حلمنا) قبل الأوان، صغيراً ميتاً مشوهاً، وهكذا تتم عمليات إجهاض لضحى فى روما، وتعود بلا حورس، بلا أمل ولا أحلام.

نقول ضحى فى نهاية الرواية «إيسيت رحلت. من أيام روما وربما قبلها. لكنها رحلت». ونقول أيضاً :

«ولكنى أعرف أنها حية وباقية. أعرف أن أخاها الشرير ست يقهرها فتسقط فى الأرض. ولكنها تبحث فى التيه عن أوسير؛ تتجنح مرة أخرى تتساقط أطرافها فى ذلك التيه حين تضل الطريق إليه. تصبح هى أيضاً أشلاء مبعثرة ولكنها عندما تجد أوسير تكتمل من جديد. تتجنح مرة أخرى ومن أحشائها يولد الصقر فتياً وكاملاً. يخلق أمامها بعينه الناريتين اللتين تربان ست فى كل مكان وتطاردانه من كل أرض وتنطلق هى وراءه فرساً بيضاء جامحة فوق الصحارى الصفر. من وقع خطاها ينبت الزرع من جسد يد وتتناول الأشجار» (ص ٤١٣).

هكذا فإن هناك يقينا كاملاً فى الرواية بأن «إيسيت» ستعود، وسيمود معها الخير والخصب والنماء

والعربة. ثم حلم بعد ذلك بخبرة السفر السابقة تلك
وبكثير من الأحداث اللاحقة.

ارتبط الحلم بموت حسين ابن عمه وخطيب أخته
بعد ذلك :

«ثم تحولت محطة القطار الصغيرة إلى ساحة
كبيرة، إلى مرج نرعى فيه خيول كثيرة.
وولب من بين الخيول ذئب تقدم منى، وشبَّ
على ساقيه الخلفيتين مثل الكلب، وأسند
ساقيه الأماميتين على بطنى، وراح يضغط
عليها، وتطلع إلى بقم مفتوح وأنياب
مكتشفة دون أن يهاجمنى. لكن حسين ظهر
على حصانه وانتشلنى منه وأردفنى خلفه.
وأدهشنى أن أجده عسى وفريده وأمسى على
رقبة الحصان نفسه الذى اندفع للسماء فكان
فيها قمر راح يكبر وراح يعمق وراح يفتح
فى السماء السوداء سرداباً مدوراً منيراً نفذ منه
الحصان وبدأ يسبح فيه سرباً وخفياً لكن
وجدت نفسى مرة أخرى وحيداً أمشى على
قدمى وتقدم منى رجل عار له لذهبان على
وسطه خرقه وبسده حريرة سددها لبطنى
وأصابنى وصرخت ووقف الرجل أيضاً فوق
رأسى يصرخ صرخة عالية متصلة تمتد إلى ما
لا نهاية» (ص ٢٥٧).

الإنسان فى الحلم، كما فى الواقع، يكون وحيداً
كما كان نيتشه يقول. رموز الحلم الأساسية هنا ترتبط
بموضوعات الواقع التى كان يعانى منها الراوى؛ رموز
السلطة والقتل والوحدة والموت. ترتبط أحداث هذا الحلم
بموت حسين ابن عمه الذى أحبه وأحبهه أمعته ليرده.
ويرتبط الحصان بحسين الذى قاد الحصان والعربة بسرعة
هائلة عندما كان يقوم بتوصيل الراوى إلى المحطة قبل
سفره إلى القاهرة فى مشهد يقع فى المسافة بين البقطة
والحلم، الحقيقة والتهويم :

يرتبط هذا الحلم النئى بالخوف من الحسد،
وبالخوف من أن يحدث شئ لمبروكة ابتها الصغيرة
الجميلة، يحدث شئ لها ولا تتم فرحتها بها، وتظهر
هذه المشاعر على نحو واضح فى كل سلوكياتها وحديثها
ونظراتها عندما دخلت عليها سندس الحلبة كى تبصمها
بعض الأقمشة. كما يرتبط الحلم النئى فى الأحلام
والتراث أيضاً بالغيبة والنعمة، وبالأخر الذى يسرق منا
أحلامنا.

لا تكف شخصيات بهاء طاهر عن الحلم، ولا
يكف الموت أيضاً عن التحديق بها. يصعب تماماً
الفصل فى أعمال بهاء طاهر كما قلنا بين الحلم والموت
(والسلطة والحب) فكلها مكونات متفاعلة متضافرة فى
تشكيل عالمه.

فى أعمال بهاء طاهر دائماً ما نجد أن السلطة تقتل
الأحلام وتغيرها، نجد ذلك فى الإحساس العام المهممن
والمستسل عبر طيات وثنيات وجنيات مشاعر وأفكار
الشخصيات فى معظم الأعمال، التى تكشف عن
إحساس دائم بالمرارة وعدم التحقق فى الواقع، نتيجة لأن
الشخصيات تسمى دائماً نحو العدل، وتتمرد دوماً على
الظلم، وينتهى صراعها دائماً بالفرار والبحث والتساؤل
واجترار الذكريات. السلطة هنا، كما قلنا، ليست هى
السلطة السياسية فقط، بل هى السلطة السياسية وسلطة
الأب وسلطة الآخر المسيطر بشكل عام.

وفى حالات كثيرة يرتبط الإحباط الذى ولدته
السلطة فى حياة الشخصيات بأحلام كثيرة تتولد فى
أعماقها. سنأخذ مثلاً واحداً على هذا: هو ذلك الحلم
الذى رآه الراوى فى رواية (شرق النخيل). لقد ارتبط
الراوى بابن عمه «حسين» الذى كان يحبه ويحترمه،
ويتمنى أن يصبح مثله. كان ابن عمه قبل أن يموت
يقوم بتوصيله إلى محطة القطار كى يسافر الراوى إلى
القاهرة حيث دراسته. وكان حسين يقود الحصان

أخيه : « وماذا ينفع يا ولدى ؟ ماذا ينفع وقد مات من مات ؟ لو من الأصل .. » يتذكر ويناقش فكرة الموت مع نفسه، مناقشة تصل به إلى أعماق الخواء والعدم الذى يسود عالمه :

« نعم يا أمى. لو من الأصل ! ونعم يا فريدة لو أننا نموت معاً. لو أن الناس كالزروع ينبتون معاً ويحصدون معاً فلا يحزن أحد على أحد ولا يبكي أحد على من يحب. لو يحصد زرع البشر الذى نبت معاً كله فى وقت واحد، ثم يأتى نبت جديد يخضر ويكبر، لا يذكر شيئاً عما سبقه ولا يفكر فيما سيجيء فكيف تكون الدنيا لو تحقق حلمك يا فريدة ؟ ولكن هناك ما هو أفضل، ألا نبت ذلك الزرع من أصله فلا يكون شقاء » (ص ٢٨٢ - ٢٨٣).

تلك روح تنتشر فى أعمال « بهاء طاهر » كافة ؛ روح لا تكف عن التساؤل والتطلع والاستكشاف ؛ روح قلقة حائرة محيرة مربكة ومرتبكة ، توترها دائم وسعيها إلى اليقين لا يريم ، تساؤلات الموت والحياة ، الظلم والعدالة هى تساؤلاتها الكبرى ، ولأن هذه التساؤلات دائماً ما تكون بلا إجابات ، دائماً ما تكون علامات استفهام كبرى مشرعة وملغزة وقائمة دائماً ، فإن علاقات الأنا بالآخر غالباً ما يسودها هذا الشكل من عدم القدرة على التكامل أو التوافق أو الانسجام ، فالفقد دائم ، والموت جائم ، والظلم قائم ، والحزن حاضر أبداً لا ينتهى ، الفقد والموت والحزن أشياء غالباً ما ترتبط بالظلم والسلطة الفاشية سواء كانت سلطة الأب أو سلطة الآخر أو سلطة التراث أو السلطة السياسية أو العسكرية أو غير ذلك من أشكال السلطة وثوابعها ، تقول أم الراوى : « من يموت يرتاح ، دائماً اللهم للأحياء ».

لكن الشخصيات لا تستغرق فى استسلامها للحزن والظلم والفقد والموت ، إنها تعرف فى معظم الأحيان أن

« وأبقت أنا سنموت وانتابنى الدوار ، ورفعت رأسى للسما » ورأيت نجومها ترج وتختلط وتند أقماراً وتسقط مطراً فضياً فى الفضاء الأسود وأبقت أنى ميت ، لكن فى محطة القطار عانقنى حسين وضمنى بقوة وقال : كنت غاضباً منك لكنى سامحك ، سامحك يا ابن عمى » (ص ٢٧٤ - ٢٧٥).

الذئب فى هذا الحلم رمز للشر والقسوة والافتراس والشعشعش للدماء. أما الحصان فهو رمز مزدوج للحياة والموت ، شمسى وقمرى ؛ عندما يرتبط بالشمس ينسب إلى الحياة ؛ أما عندما يرتبط بالقمر ، كما فى هذا الحلم ، فإنه يرتبط بالموت ، والفوضى ، وقوة الغريزة المندفعة. لرجل العارى رمز للسلطة والبدائية والقسوة وغياب لعقل ، وصرخته وندياه يرمزان إلى الخوف والحزن والندم وانقلاب المعايير وضياع الأحلام. الحلم هنا حلم مغلوب ، حلم يشير إلى عكس ما يحدث فى الواقع ، حيث إننا نعرف أن الذى قتل هو حسين وليس الراوى ، وكأنه يتوحد معه فى الحلم لأنه لم يتمكن من أن يتوحد معه فى الحياة ، كأنه يحمى أن يموت فى الحلم لأنه لم يستطع أن يمنع عنه الموت فى اليقظة. وكأنه فى الحلم يكفر عن تقصيره تجاهه فى اليقظة ويتحرر من بعض ندمه ، لأنه لم يستطع أن يفديه.

مات حسين مقتولاً مفدوراً ، مات مع أبيه فى لحظة واحدة ، قتلها أولاد الحاج صادق رمز السلطة ، أسياد البلد كما يصفهم والد الراوى. هذه الشخصية تسودها روح عدمية - ظاهرية وليست حقيقية - تجعل الحزن والشجن والشفافية والمأساوية والشعور باللاجدى تنتشر فى كل خلاياها ، فى كل أفكارها وتصوراتها وانفعالاتها وتعاملاتها ، يتذكر بقاء الناس وصرامتهم بعد موت حسين وعمه ويتذكر تساؤلات والدته وهى تعلق على بكاء والده وصراخه ومحاولته الانتقام بعد قتل أخيه وابن

الآخرين الذين يطالبون بإنقاذ الوطن وتحريره، كما أن عصام، الشاب الفلسطيني الذي يشبه الحلم، يذهب ويستشهد فداء لوطنه السليب، وكمال يستقبل من عمله في الخارج، ويعود إلى وطنه وهو يحلم بحياة جديدة، يتحرر فيها بقدر ما يستطيع من الموت ويحاول فيها، قدر ما يستطيع، أن يحقق بعض الأحلام. هذه، فقط، بعض الرؤى والأفكار، التي ثارتها بداخلي قراءة أعمال «بهاء طاهر» المتميزة والفريدة.

هذه الجوانب السلبية القاتمة من حياتها مبعثها الآخر - العدو - السلطة، لذلك فهي غالباً ما تحدث لها تلك التحولات الجذرية : من الاغتراب والوحدة إلى الاتصال والتواصل والتوحد مع الجماهير ، مع الآخر الذي يعاني المصير نفسه، من الاستغراق في الذات والأحلام والذكريات إلى النزول رويداً ورويداً إلى أرض الواقع والحياة والناس معها كانت عليه هذه الأرض من صلابة وخشونة. يتوحد الراوى في نهاية (شرق النخيل) مع

المواش :

- (١) اعتمدنا في دراستنا لجمموعات الخطوبة و بالأسى حلمت بك و أنا الملك جمعت ولرويتى شرق النخيل و كانت حتى على الطبعة الخاصة لهذه الأعمال لبهاء طاهر، التي صدرت تحت عنوان مجموعة أعمال عن دار الهلال بالقاهرة عام ١٩٩٢م، واعتمدنا في دراستنا لرواية عطشى والنيهر على طبعها التي صدرت عن دار الهلال بالقاهرة عام ١٩٩١، والأرقام الواردة بالعربية بين القوسين تشير إلى المواقع المأخوذة من هذه الأعمال في هاتين الطبعتين .
- (٢) Ad De Vries . Dictionary of symbols and Imagery. Amsterdam : North Holland, 1984
- (٣) سيد محمود القمى ، أوليوس وعقيدة الخلود في مصر القديمة ، القاهرة ، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ، ١٩٨٨ .
- (٤) ضباب الدين أحمد انشعاشي ، نزهة الأبواب فيما لا يوجد في كتاب ، تحقيق جمال جمعة . رياض الريس للكتب والنشر ، لندن ص، ١٦ - ١٧ .

سمير أمين ويحيى الطاهر :

حكايات

عن صراع الشرق والغرب*

حسام أبو العلا

عارها على نحو ما أمام قراء تلك الدراما الهائلة عن انعدام الفهم المتبادل بين الشرق والغامض والصدمة التي لا يشفى أثرها . وغالباً ما تميز هذه الأعمال ، في إطارها العام ، تلك التراجيديا الهائلة التي يرسمها توظيف فو بعضين ، وبذلك يمكن تشويه عملية تحديد معالم الآخر كما هو متحقق في العمل .

على أية حال ، يبدو غريباً تماماً أنه على الرغم من جمع وتصنيف كل هذا الأدب رفيع المستوى - عن الصراع بين الشرق والغرب - وكذلك وجود جيل لاحق من النقاد المشتغلين عليه ، فإنه قلما لاحظ المعاصرون (والقدامى ، فيما يتعلق بتلك القضية) من أنثروبولوجيين ، وعلماء اجتماع ، ومهتمين بالشؤون الخارجية ، وكذلك خبراء في التجارة ومتخصصين في الدراسات الإقليمية^(١) ، أنهم قد أنجزوا شيئاً أكثر - وأحياناً أقل - من أنهم قدموا روايتهم الخاصة حول الصراع الثقافي مقارنة من عدة زوايا - حول تلك القضية - مع كتاب مثل هاكي ، فلووير ، فورستر .

جذب ما يسمى بالصراع الثقافي بين الشرق والغرب أجيالاً عدة من المفكرين والكتاب من كل أنحاء العالم . ثمة أدبيات أنتجت عبر قرنين من الزمان ، فبين المؤلفين الغربيين نجد العناوين التالية : (ممر إلى الهند) ، (أعمدة الحكمة السبعة) لكل من جونغهادين ، تيبى وأوجو على التوالي . وبين المؤلفين العرب ، أو بين الروايات العربية ، نطالعنا العناوين التالية : (عصفور من الشرق) ، (قنديل أم هاشم) ، (الحى اللاتينى) ، (موسم الهجرة إلى الشمال) .

يقدم لنا نتاج هؤلاء الكتاب قاعدة واقعية ، وإطاراً منهجياً متعارفاً عليه لـ « أدب الصراع بين الشرق والغرب » ، حيث تقدم هذه الأعمال جميعاً مشهداً لشخص بسيط ، نقى ، يسافر خارج بلاده كي يتمدد

* Amin and Abdallah, Tales of East-west conflict.

وقد قام بالترجمة أحمد حسن . والمقال في الأصل ورقة قدمها الكاتب - أمريكى الجنسية مصرى الأصل - لإحدى الجامعات الأمريكية .

فى المشهد التالى يستشير الصعيدي رجلاً مشهوداً له بالحكمة وسداد الرأى ، فيدله الأخير على « أم المدن » أو القاهرة .

تلك المشاهد السريالية الحديثة تبرز بحدة من الواقعية الباردة لباقي القصة (التى تقع فى القاهرة) خلال رحلة الصعيدي « عبر خطين حديدين تجرى فوقهما القطارات » ، وينهمر عليهما المطر ، « وأعمدة خشب تشد أسلاك التلغراف » إلى أن يصل للمدينة : « فى بحر من الحديد والنار ، رأى الإنسان بحجل ، ويطلب الصدقة » ، وأهم يتفرقون فى الجهات الأربع ، « ورآه يذب ورآه بالأتوبيس وبالتروللى وبالترماى ، ورآه يطير ، ورآه يسوق العربى » (ص ٢٧٨) . وبمصطلحات نظرية التبعية ، فإن الصعيدي قد انتقل من منطقة هامشية - الريف - انتقالاً جسدياً ونفسياً ، إلى المدينة الكبيرة (المتروبول) ، حيث (العقلانية والنظم التكنولوجية) طبقاً لمنظرى التبعية المعاصرين . وتعد تلك المقابلة المزدوجة الأساس الذى تنهض عليه العلاقة بين ما يطلق عليه « العالم الأول » - المدن الكبرى - الذى يستورد مواد أولية وعملاً رخيصاً ، وما يطلق عليه « العالم الثالث » (الهامش) الذى يستورد عملة صعبة ، وديوناً ، وتحوّلاً إلى أيدٍ عاملة (بلاترة) .

يقتضى معظم منظرى التبعية أثر تلك العلاقة فى العودة إلى التبعية الاقتصادية التى تربط الريف بالمدينة ، فى الرأسمالية المبكرة فى أوروبا ما قبل الاستعمار . تلك هى الصيغة الأولية للمدن الكبرى ، والمناطق الطرفية ، وذلك هو ما منجده فى قصة الصعيدي .

فى داخل العاصمة يلتقى بصحابة آخرين ، ويحافظ الجميع على طرقهم نفسها فى الحياة . الصعيدي يصير عامل بناء مثلهم ، يعمل طوال اليوم ، وأثناء الليل يجلس معهم ليرقصوا ويفنوا أغاني الصعابدة على الرغم من أنهم يعيشون فى المدينة . لقد أصبح

ويساعدنا يحيى الطاهر عبد الله على إقامة جسر لعبور الفجوة بين الأدب والأنثروبولوجيا ، وذلك من خلال أدبه القصصى ، المنشور فى مجموعات قصصية قصيرة [وروايات] . إننا نلاحظ فى أعماله إشارات مستوحاة من (القرآن) ، وتكثيفاً رمزياً ، إلا أننا نجد أيضاً « لغة الحياة اليومية » لبشر بسطاء ، وصياغات فلكلورية ، ونماذج اجتماعية من الطبقة العاملة .

إن قصص يحيى أعمال أدبية ، لكنها مشحونة ومضادة بوعى ذاتى رفيع المستوى ، ولهذا تستطيع هذه القصص أن تثير أسئلة حول الاختلاف - أو التعارض - بين الشرق والغرب ، فى كل ما لا يستطيع الأدب التقليدي الاجترارى تقديمه حول ذلك الموضوع .

يفعل يحيى الطاهر ذلك دون سفارقة المناخ الأدبى أو السيكلوجى المصرى ، ونشير هنا - على سبيل المثال - إلى قصته « حكاية الصعيدي الذى هذه التعب فنام تحت حائط الجامع القديم »^(٢) ، حيث يستطيع القارئ أن يكتشف أنها تتضمن كل عناصر « نظرية التبعية الحديثة » التى يتبناها كل من : فالرشتين ، جندر فرانك ، سمير أمين . . . وآخرون .

سنولى اهتماماً خاصاً وموجزاً لتلك القصة ، حيث نرى أنها نتاج ملائم ، واضح ، لتلك المقابلة التى ننقلمها بين (قصص) يحيى الطاهر ، و (نظرية) سمير أمين التى يعرضها فى كتابه (الأمة العربية وصراع الطبقات) . ونعتقد أن استخدام أعمال يحيى القصصية ، هنا ، سوف يساعدنا على اكتشاف « البعد الأدبى فى النظرية الاقتصادية » وأيضاً العكس ، حيث يساعدنا عمل سمير أمين المشار إليه على اكتشاف « العالم الاجتماعى » فى القصة القصيرة .

قصة الصعيدي :

تبدأ القصة مع الشخصية / العنوان : الصعيدي الذى يستيقظ من غفوته ليجد نفسه معاقباً من الجنية التى تدفعه بعيداً عن مكان استرخائه .

الجوهري - فى قصة الصعيدي - يتمثل فى عملية « بلترة الفلاحين » أو تحويلهم إلى عمال . وكذلك الأمر نفسه لدى سمير أمين . وقبل أن تنتقل إلى مدى أبعد ، نرى أن من المهم رصد تلك المقابلة بتفصيل أكبر ، فى تشابهاتها اللافتة للنظر ، وفى إطار مركب يتضمن الانفصالات الدراماتيكية أيضاً ، كذلك فى المقاربة والقص المثلثين فى صياغة كل من (الأمة العربية) وقصة (جبل الشاى الأخضر) .

(الأمة العربية) : المنظور الأمينى :

لكى بشيد سمير أمين روايته حول الاستعمار الغربى للأمة العربية ، كان عليه أولاً أن يضع أساساً لشريعة - أو صحة - مفهوم تلك الوحدة العضوية التى يمكن اعتبارها - أو تسميتها - أمة عربية ، فإن لم تكن هناك (أمة عربية) فلن يكون بمقدورنا الحديث عن استعمارها .

هذا على الرغم أن سمير أمين يقدم « تحليلاً اقتصادياً » ، لكنه يحبه بكثافة على كل من التاريخ والجغرافيا .

العالم العربى الممتد من مراكز الحديثة حتى العراق ، بطبيعته القاحلة بوجه عام - إن استثنينا وادى النيل - لا يمكن أن يقدم سدا مرجعياً عن نوع من المجتمعات الزراعية الخصبة ، إلا أن موقعه الاستراتيجى جغرافياً ، بوصفه جسراً يصل بين ثلاث قارات ، أسهم فى ازدهار بلدانه كى تكون مجتمعات تجارية ، ذلك بعد أن توحدت المنطقة - بتعدد اللغوى - خلال الحقبة الإسلامية . بقول أمين :

« حتى يمكن فهم العالم العربى ، يجب على المرء أن ينظر إليه باعتباره « منطقة كبح تطورها » واسطوانة ناقل - فى الوقت نفسه - بين المناطق الرئيسية للحضارة فى العالم القديم . هذه المنطقة شبه الجدداء تفصل - وتصل - بين المناطق الثلاث التى لديها

الصعيدة مهمشين بعيداً عن العمارات التى يشيدونها وخارجها ، لكنهم يتعرضون لغواية إغراء بعينه ، فعبر التنافس فيما بينهم ، يقع الاختيار على البعض منهم ليصبحوا بوابين فى العمارات التى شيدها . ويحتضن الصعيدي هذا الوعد كأنه حلمه فى الحياة ، لكنه يموت - فى حادث من حوادث البناء - قبل تحقق هذا الحلم ، وذلك أثناء حالته التى يصفها الكاتب مرتين بعبارة : « ظل صاحبنا يضرب فى المقبل بعدما طرح الماضى ونسى الحاضر » (٢٨٠) .

نعود مرة أخرى إلى « لغة » نظرية التبعية ، فالصعيدي وزملاؤه قد تم تحويلهم إلى عمال - « بلترتهم » - (فى سياق القصة) عندما دخلوا إلى المدينة ، استخدمهم سدنتها ليزودوهم بالإنتاج السلمى (البيوت والعمارات) الذى يستهلكه الآخرون .

إن سمير أمين يلخص الرأسمالية على النحو التالى :

١ - مجمل الإنتاج يتحول إلى الشكل السلمى ، إلى بضاعة .

٢ - قوة العمل ذاتها تصبح سلعة ، كذلك أدوات الإنتاج التى يستخدمها المنتجون ، حيث تفصل تلك الأدوات عنهم انفصال تاماً ، ويتحول المنتجون إلى بروليتاريا .

٣ - وسائل الإنتاج هى الأخرى تصير بضاعة (سلعة) كما تتجسد السلعة مادياً بوصفها علاقة اجتماعية تشمل كل أعضاء المجتمع ، وتستولى عليها جميعاً طبقة اجتماعية معينة ، وبمعنى آخر تتحول إلى « رأس مال » . (UD ص ٦٠)

وذلك هو ما يحدث ، فى الواقع ، للصعيدة . إنهم يتحولون إلى سلعة عمل ، ويشيدون عمارات تستحوذ عليها طبقة المدينة الكبيرة .

إن عملية « بلتر » الجماهير الأوروبية، واكتشاف طرق تجارية أقصر، أدت إلى زيادة التصنيع الأوروبي . تلك العملية الديناميكية قد سارت بأوروبا فسي اتجاه « الاستعمارية » بما ارتبط بها من أساليب تجارية وطرق تجارة واستيراد مواد أولية واستخدام العمل الفلاحي . لقد نتج عن ذلك (في حالة الأمة العربية) اندماجها في النظام الرأسمالي العالمي - الذي « بلتر » فلاحها أو حولهم إلى عمال، وساند عملية تحول الطبقة التجارية الحاكمة إلى طبقة برجوازية . لقد كانت هناك علاقة تكافلية فيما سبق بين هؤلاء التجار وبين الجماهير . وعلى ذلك، فإن ما تركه الغرب للعالم العربي ، وماورثه العرب من الغرب، ليس الحضارة، والثقافة، والطباعة ، والصحافة، ذلك الأساس الداخلي للتحديث والتحضّر ، أو خلق مفكرين حائزين تربية وثقافة غربية كطه حسين أو توفيق الحكيم، بل تمثل الإرث الغربي للعالم العربي في شكل الإنتاج الرأسمالي، في تحويل الفلاحين إلى عمال، وفي تفاقم الصراعات الطبقية . ويستخدم سمير أمين مهارته التحليلية في النهاية ليعيد صياغة المفهوم الغربي - التقليدي - حول «دور» المشروع الإمبريالي في العالم العربي ، وحول النهضة الثقافية التي حدثت نتيجة للغزو الأول لمصر من الإمبريالية الفرنسية عام ١٧٩٨ .

من وجهة نظر سمير أمين كانت نتيجة ذلك المشروع مدمرة : بسبب التداخل مع الغرب : إذ تم فرض النظام الرأسمالي وما يصاحبه من عداءات طبقية على العالم العربي . وعلى ذلك نشأت الطبقات والأوضاع التراتبية الحديثة نتاجاً حتمياً لعلاقات التبعية (التي كانت تتم في عمومها بقيادة الرأسمالية الزراعية التي ساعد على خلقها الغرب ، ولذلك لم تقم بأي تغييرات ذات دلالة أو وزن في النظام الاجتماعي) .

أما الاشتراكية العربية فيما يرى أمين فلم تكن سوى إحلال لنظام سيطرة الدولة الأوليغارشية بدلا من سلطة البورجوازية فضلاً عن تحول دورها إلى « هبات »

حضارة زراعية : أوروبا ، آسيا الاستوائية ، أفريقيا السوداء . لقد قامت المنطقة العربية بوظائف تجارية ربطت ما بين العوالم التي لم تكن تملك فيما بينها سوى وسائل اتصال محدودة . إن تلك التشكيلات الاجتماعية التي ساعدت على ازدهار الحضارة ، كانت بالأساس تكوينات تجارية . (AN ص ٦٠)

بالإضافة إلى ما يقوله أمين ، فإن الأمة العربية كلها قد عانت من قمع الإمبريالية الأوروبية نفسها خلال الحقب الحديثة .

الآن لدينا كل المقومات والعناصر الأساسية التي توحد الدول العربية كما يرى سمير أمين ، ونصوغ كياناتها في « أمة عربية » : من حيث اللغة والتاريخ الاقتصادي المشترك لمجتمع تجاري ، والتاريخ الحديث المشترك لها بوصفها دولا خضعت للاستعمار الغربي . والصلة المشتركة بين العنصرين الأخيرين هي المدخل في « الرواية الأمينية » الهائلة لقصة صراع الشرق والغرب .

المكون الأساسي للرأسمالية ، بما هي نظام إنتاج ، هو « بلتر » الجماهير (أمين) ، وذلك ما يجعله يذهب إلى أنه لم يحدث « رسملة » (تحول لعلاقات رأسمالية) في المجتمع العربي التجاري المزدهر من القرن التاسع حتى القرن الثاني عشر :

« إن تركز الثروة النقدية في أيدي التجار لم يؤد تلقائياً إلى الرأسمالية ، فحتى يحدث ذلك الانتقال يجب أيضاً تدمير أنماط الإنتاج قبل الرأسمالية » المهمة في تلك التشكيلة، وأن يتبلور أثر تدمير تلك التجارة طويلة المدى في عملية البلتر، وأن يظهر ذلك الأثر في انفصال المنتجين عن أدوات إنتاجهم، إلى المدى الذي يظهر فيه (سوق عمل حر). لقد حدث ذلك في أوروبا فقط . (UD ص ٦٠)

قصة الصعيدي تنتمي لمجموعة (حكايات للأمير حتى ينام) ، وهي مجموعة من القصص مروية في قالب خرافي وشكل أدبي شديد الثراء والتنوع على نحو يصعب حصره . تبدأ قصص المجموعة جميعا بكلمة « يا أميري » ، وتتصدر المجموعة قصة من أربع صفحات عنوانها « من الزرقة الداكنة حكاية » (ص ٢٥٧) وتليها في المجموعة قصة أخرى من صفحتين عنوانها « حكاية صيف » (ص ٢٦٠) ، وهذه القصة الأخيرة تعد تمة واستكمالاً للرؤية القصصية المستخدمة في « من الزرقة الداكنة ... » .

تبدأ قصة « من الزرقة الداكنة .. » بمقدمة على شكل خطبة دينية ، وتتقاطع في سردها رواية الراوي من وقت لآخر باستخدام كلمة (أقول) .. وكأنه يخاطب الأمير (سيقال المزيد حول شكل (حكاية للأمير) فيما بعد ، إلا أن اهتمامنا في تلك النقطة يتركز على عملية الترميز السياسي الموجودة في كل من « من الزرقة الداكنة .. » ، « حكاية صيف ») .

إن « من الزرقة الداكنة .. » تبدأ بمباراة : « إن الكونت الإيطالي شاذ الطبع . دخل مدينة الشتاء بالصيف » ، هذا الكونت الإيطالي هنا يمثل تجسيداً للنفوذ الأجنبي في مصر ، إنه قادم من الأزرق الداكن أو البحر الذي يربط مصر بالغرب . تلك الكلمات القليلة في مستهل القصة لا تترك قليلاً من الشك على أن الكونت الإيطالي (يقرأ .. إمبريالي) قد امتلك نفوذاً سريماً وعميقاً على أرض مصر ، وإن يكن غير إيجابي .

بقية الفقرة المفتوحة تصف لنا ، على نحو مفصل ، تباينه عند دخول المدينة بشكل مبالغ فيه ، فهو يطفو فوق بحر من الويسكى - ذلك المنتج غير المحلى - إلا أنه سيعلّم أتباعه كيف يقدرّون خدمته ، وسيستخدم العسكري الاسكتلندي - ذلك العسكري الذي يشبه العسكري المصور على الملصق الفاخر فوق زجاجات الويسكى الاسكتلندي . الكونت الإيطالي يسكن في

من رأسمالية دولة ، وذلك بالأحرى دون أن تكون ممثلاً مفوضاً من قبل الجماهير الشعبية .

الخلاصة أن سمير أمين - في (الأمة العربية ..) - يبدأ تحليله من مقدمة منطقية بسيطة ، مفادها أن غزو العالم العربي عن طريق القوى الإمبريالية الغربية قد عرض المنطقة ، ولا يزال ، لأضرار جسيمة ، بدلاً من إفادتها . وفي هذا السياق يوسع نطاق طرحه إلى مدى أبعد من القص التاريخي وتحليل مشكلات معاصرة .

يحيى الطاهر والتبعية :

أهمية ظاهرة « بلترة » الفلاحين أو تحويلهم لعمال ، في قصة « الصعيدي .. » ليحيى الطاهر تتمثل في أنها تقدم مؤشراً واقعياً . إن علاقة هذه الظاهرة بنظرية التبعية أكثر وضوحاً الآن في سياق نقاش (الأمة العربية وصراع الطبقات) . لكن يبقى سؤال : هل يمكن ربط « بلترة » الجماهير الشعبية بالإمبريالية ، في كتابات يحيى الطاهر ، حتى نوجد أساساً لارتباط صميم وجوهري بين روايته ورواية سمير أمين ؟

لكي نقدم إجابة عن هذا السؤال ، سنعود إلى الطبعة العربية للأعمال الكاملة أولاً ، إذ تعد هذه الطبعة الشكل الأكثر اكتمالاً والأدق ، على عكس المجموعة المختارة في (جبل الشاي الأخضر) * . إن الأعمال الكاملة - الطبعة العربية - تتسم على الأغلب بسمات تربطها بأطروحات التبعية بالإضافة إلى سمات شكلية وبنائية نخذ ، وتوحيدها ، المجموعات المتفرقة .

(*) ترجم ديبس ديفيز بعض مختارات يحيى الطاهر تحت هذا العنوان وصدرت عن دار هابتمان بالجنابا ، ولم تطبع للطاهر بالعربية - مجموعة تحت هذا العنوان ، وهو عنوان إحدى قصصه . انظر الكتابات الكاملة ، مجموعة (ثلاث شجرات كبيرة تشر برتقالاً) - المترجم .

فى (حكاية صيف) يتحدى الفلاح المتمرد حق « البديل » (٢) الملقى للكونت فى احتفاظه بملكية الأرض التى رهنها جده عند الكونت. زعم البديل يقوم على استمرار علاقته بالكونت الراحل ، وهى العلاقة التى دعمها الكونت بتعليمه شرب الويسكى والتحدث بالإيطالية . برغم مغالطة زعم البديل ، فإنه يدرك أن مكانته الفوقية وضع شاذ ، لهذا يبذل « سرواله » خوفا عندما يواجه يتحدى الفلاح له ، ولذلك يستأجر مرتزقة لحماية حصنه حتى يتمكن من السيطرة على الفلاح المتمرد.

عندما نقرأ ما سبق فى سياق علاقته مع (الأمة العربية) ، تصبح الرموز السياسية أكثر وضوحا. إن عملية الاستعمار الغربية قد غيرت النظام الاقتصادى ، وكذلك السياسى والاجتماعى ، العربى ، من نمط إنتاج خراجى إلى نمط إنتاج رأسمالى (أمين) أو من مدينة شتاء إلى مدينة صيف (بحى).

الرحيل المادى - الفيزيقي - للقوى الاستعمارية (أمين) - أو سفر الكونت (بحى) - لم يتغير به الوضع الطبقي الجديد الذى نشأ ، منذ ترك القوى الأجنبية - قبل الرحيل - لفاعلين مؤثرين (البرجوازية الزراعية .. «أمين») استثمروا فى العمل بوصفهم وكلاء ، أو (البديل / القرين الملقى .. «بحى») وقد حافظ كل منهم على استمرار النظام الرأسمالى.

« حكاية صيف » تنتهى بملاحظة حالة (البرانويا) التى تصيب البديل الملقى ورعبه من أن يتمكن الفلاح الثورى المتمرد من مراوغة المرتزقة وتسلسل إلى حصنه لينقض عليه.

نهاية كتلك لا تقدم فقط تصورا لعملية خلق العداءات الطبقيّة التى أتى بها النظام الاجتماعى الجديد بل تقدم أيضا شروط خلق الاتجاه نحو سياسات الدولة البوليسية فى العالم العربى .

أفهم فندق ، وبلتقط ستة من الصنّاع المهرة كل منهم يأتي - فى القصة - مصحوبا بصفة تبرز مهارته الجسدية الفيزيكية ثم يبنى لنفسه قصرا رائعا شبيها بقصور الملوك لم تر البلدة مثيلا له من قبل .

لا تفوتنا ملاحظة الآتى : أن الكونت ، والصنّاع الستة يشكلون مجموعة من « ٧ » ، وبكافى ذلك الرقم الأيام السبعة التى خلق الله فيها العالم (لسنا فى حاجة لاكتشاف رمزية يوم الراحة) . وعلى هذا النحو تقدم القصة عبر العنصر الرمزي تأثير الكونت على المدينة وطابعه الدرامى ، مما يتيح لنا مقارنته مع عملية خلق عالم جديد .

لقد جهز الكونت جماعته الستة ، وجعلهم تابعيه ، وأسكنهم فى قصره ، وعلمهم لعب الورق - الكوتشينة - وشرب الخمور ، واستخدام الأواني الفضية ، والأكل بالشوكة والسكين ، والتحدث بالإيطالية ، هذا قبل أن يغادر المدينة فجأة - كما جاء فجأة - مع كلمة وداع بليغة .

إن القصة تنتهى برحيل الكونت وحاشيته الأجنبية. كانت كلمة الكونت الأخيرة : « كيف جاء الموعد هكذا سريعا - (...) وركضت الخيل ، وتساعد الغبار فغطى كل شيء ... » (ص ٢٥٩) .

إن التأثير الإمبريالى للكونت يتميز ثانيا وبعم كل مكان : قصة (حكاية صيف) تلتقط المحيط الذى أسلمت طرفه (من الزرقة الداكنة ..) . فعلى الرغم من أن الكونت - الذى نستدعيه ثانيا - دخل مدينة الشتاء فى الصيف ، وبرغم أنه غادر المدينة ، إلا أن عوالم وأحداث المدينة تعنون الآن بـ « حكاية صيف » لأن الكونت ، كما أشرت ، دخل المدينة أثناء الصيف . وفى القصة نعرف أن الكونت قد حصل على حق ملكية أرض المدينة عن طريق الخمور ولعب القمار مع سكان المدينة ، إلى أن رهنوا الأرض عنده .

لقد نركز نقاشنا إلى حد ما ، بخصوص يحيى
نظام ، حول قصص قصيرة من مجموعة (حكايات
للأمير...) . تلك الإشارة المؤكدة يبررها ما أدعيه أن
قصص يحيى الطاهر ، في أي مجموعة منها ، تقوى
روابط وعلاقات بنوية جوهرية تصل بينها وبين باقى
المجموعات وتجمعها جميعا داخل وحدة أدبية
واحدة . إلا أنه لا يفهم من ذلك أننى قد قمت
باختيار الأطروحات المتعلقة بتوريد الرأس مالية - باعتبارها
نظام إنتاج - إلى البلدان المعنية من قبل الإمبريالية
الغربية ، أو أن العلاقات تلك قد هيمنت تماما ، وأن
تأسيس علاقات التبعية مع تلك البلدان قد وجد تحديدا
في (حكايات للأمير...) . فوفقا لفرضيتنا السالفة
سنجد أن الأمور الجوهرية عن « الإمبريالية / التبعية
/ البثرية » هي قانون عام يفسر على السطح فى كل
أعمال يحيى الطاهر القصصية .

وسنقدم مثالا آخر هو القصة القصيرة
لمعنونة بـ « الحكاية المثل »^(١١) والمترجمة فى مجموعة
أخرى [بالإنجليزية] هي (جيل الشاى الأخضر) ، والمنقولة
أصلا عن المجموعة العربية المعنونة بـ « الرقصة الماحقة » .

ندأ القصة بتقديم بطلها الفقير الذى لا مأوى له ،
الناحت عن مأوى فى مدينة الموتى - المقابر . فى البداية
يواحه صعوبة فى العثور على مقبرة غير مسكونة ، إلا أنه
أخيرا يستطيع أن يطرد كلبا من حفرة مكتظة بعظم
ميت ، يركض الكلب هاربا ، وبذلك يعثر بطل القصة
على مسكن .

القصة تقدم صورة مجتمع بديل لسكان المقابر ،
الوضع الاقتصادى لمجموع هائلة من المشردين ، وسرعان
ما يعرف أن لهؤلاء الناس لغة خاصة ، وقانونا خاصا
وصل فى صياغته إلى ذروته ، فعندما يقترب بطل
الحكاية من جيرانه ليساعده فى الحصول على طعام ،
جيبه الحار قائلا : « اذهب إلى الباشا واطلب العمل
تجده . كل شيء عندما يا أقرع مقدر ومحسوب لا
حسد ولا محسود » (ص ١٩٥) .

عند تلك النقطة سيعتقد القارئ أن الدلالة
الأساسية للكلام الجار هي أن فقراء مدينة الموتى فى
القاهرة قد أنشأوا - فى القصة - يوتوبيا نظام اشتراكى
يحا على هاشم النظام الرأسمالى العربى ، إلا أننا -
فى الواقع - نقابل (باشا) . من الواضح أن نمط
تمييزا مازال قائما ، فالباشا هو السلطة الحاكمة ،
والمجتمع الخاضع لسلطته لا يزال هيراركي (ترابيا) إلى
أقصى حد ، وخطبة الباشا عن « اليانكى » تقدم تصورا
مزدوجا ، إنه يقول :

« بعض الجهال تمكن منهم الظن الفاسد
اليانكى نظير الموت : كلاهما يسلبك ظلك »
وهذا - والله حق ناقص : فاليانكى بطل كبير
(وما الموت كذلك) واليانكى يحجب بظنه
الكبير كل مسا عده من ظلال ، إلا أن
الظلال تبقى ظلالا فى ظل واحد كبير (وما
هكذا يفعل الموت) - اليانكى منا وفينا وبنا »
(ص ١٩٨) .

هنا ، وفى أماكن أخرى ، يبدو الباشا مرغوبا بشدة
من بأى اليانكى ، وذلك أثناء حنقه عليه لاحتيااله
وتحطيه إياه . وعلى ذلك فإن للحكاية خاتمة أقرب لأن
تكون انتقادا للاشتراكية العربية (الأمينية) إذ تقدم
صورة لمجتمع طوبوى بديل . فسكان المقابر يؤدون خدمة
شغوية (للنصالح العام) تماما كما يفعل الاشتراكيون
العرب . كما أن الاشتراكيين العرب ، سواء فى (الأمة
العربية .) أو سكان المقابر فى « الحكاية المثل » ،
يقدمون هيراركية بديلة - أو استبدالية - عوضا عن
عملية إعادة بناء جذرى للنظام الاجتماعى .

إن « الحكاية المثل » تمثل قصة استعمار المدن
الهامشية بوضعها بالتوازي مع « حكاية صيف » التى
تصور لنا عملية المقاومة فى مدينة الصيف . إننا نقادون
إلى التساؤل عما إذا كان هناك شيء فى تلك القصص
يضع التحديات أمام النموذج الأساسى لنظرية التبعية :

القرن السادس عشر، بوصفه اقتصادا عالميا أوروبى المركز. ذلك النظام العالمى قد تطور عبر دورات من التوسع والانكماش فى محيطه الجغرافى، والآن يحيط بالكرة الأرضية، وبصفته الإنتاجية من حيث هو (تكوين رأسمالى) وفى علاقاته المتداخلة كليا (أى تبعيته المتبادلة على الصعيد العالمى) وفى تفلسفه وتنظيمه للعلاقات الاجتماعية (التسليع، التشكيلات الطبقة). لقد حدث، فى كل أرجاء المعمورة، ذلك التقسيم العالمى غير المسبوق إلى مراكز - دول مركزية - ودول ما وراء البحار، أو ما نسميه (مركزية، وهامشية). وقد توحدت تلك الأجزاء، وأعيد إنتاجها عبر عمليات التراكم الرأسمالى والتبادل اللامتكافى، إنها تأخذ - فى حيز زمنى محدد - شكل دورات (على نحو مماثل للنمو الذى يتم رصده على أنه ميول عقلانية)، حدثت تلك الدورات ولا تزال تحدث فى شكل موجات تسجل معدلات النمو من حيث الارتفاع والهبوط. (WSA ص ٤٢)

يمكن أن نعتبر نظرية التبعية نمطا من أنماط البنيوية، وذلك فيما يتعلق بامتدادها الكثيف على سلسلة من الثنائيات الضدية، حتى تستطيع بذلك أن تدعم الحجر المقدس لثنائية (المركز / المحيط).

كما أنها نوظف تعريفا اقتصاديا مكافئا لنموذج الماركسى (أساس / بناء فوقى)، كما نرى فى هذا الاقتباس من فالرشتين :

« ثمة جانب ثالث جوهرى للنظام العالمى الحديث، بالإضافة إلى الجانب الاقتصادى (تقسيم العمل) وخصوصيته، والجانب السياسى (تكوين الدولة) ، إنه الجانب

ذلك النموذج المبنى على ثنائية تعد مسلمة أساسية : مركز معاد للأطراف ، هيمنة المركز وخضوع الأطراف . ظاهرة يحىي الظاهر عبد الله (الذى تكون وعيه بالثقيف الذاتى تقريبا ، والذى لم يعرف لغة أخرى غير العربية) ، تتجلى فى أنه صعيدى مصرى يستخدم ويوظف الفلكلور العربى وما يتضمنه من تراث ، ليصور بواسطته ، أعمالا قصصية متقدمة على نحو بالغ الروعة عن حياة الصعيد المصرى . إنه يعرض لوحة سياسية وثقافية خصبة عن المركز ، والمناطق الهامشية ، تتضمن الهيمنة والقهر ، لكنها تنطوى أيضا على المقاومة وبذلك تشير إشكاليات أزم التزعة المركزية فى نظرية التبعية . إن تبعيتنا قد أثرت على القراءات المجازية لقصصه . ورغم ذلك ، فإنه يبقى أن نطرح - فى ذلك السياق - سؤالا عما إذا كان عمل سمير أمين (الأمة العربية . .) يساعدنا على أن نرى التبعية فى صلتها بالنقاط الجوهرية فى قصص يحيى ؟ وهل تساعدنا قصص يحيى أيضا فى رؤية العناصر البارزة فى عمل سمير أمين مكتوبة على النقيض من حصاد نظرية التبعية . . التقليدية ؟!

الاستنتاج :

لا يمكن أن نقدم إجابة عن هذا السؤال الذى أثارناه ، قبل أن نعرض بتفصيل أكبر لسمات نظرية التبعية التقليدية .

إن السمات الرئيسية لتلك النظرية هى - كما وصفت من قبل - فكرة الثنائية ، الانقسام المزدوج لمركز/هامش ، بوصفها قاعدة منظمة لصورة الاقتصاد العالمى . إنها ترى فى الرأسمالية العالمية قوة كونية تعمل على تقسيم العالم بأكمله إلى هذين القسمين . ولننظر لما يقوله (فالرشتين Wallerstein) فى هذا الخصوص :

« إن ميدان عمل النظام الاجتماعى الحديث والتحويلات الاجتماعية الحديثة كان، ومازال، هو النظام العالمى الحديث الذى بدأ ظهوره فى

الشفافى - بالمعنى الواسع للكلمة - الذى يجب الإشارة إليه؛ على الرغم من أنه لا يوجد سوى القليل المعروف عنه بصفة منهجية، من حيث هو جانب مكمل للتطور التاريخى العالمى ومتكامل معه. لن نركز هنا بالتحديد على ذلك الجانب من تطور النظام العالمى ومتكامل مع فذلك الأمر يتطلب عملاً نظرياً تمهيدياً ضخماً، يجب أولاً بالأساس أن نتبع «التكونات والتفككات للمجتمعات الثقافية» لنكون بهذا مساراً واقعياً من العمليات. إن اتساع هذا الجانب الثالث يشكل اتجاهها متميزاً عن الاتجاهين الآخرين. لذا، فيما يتعلق بخطة البحث، نرى ضرورة التماس مع نقاط عدة تقع على هذا البعد الأساسى من التحولات الاجتماعية الحديثة» (WSA ص ٤٣-٤٤)

يسدو من هذا المقتطف أن نظرية فى مجال «الشفافية» إنما ترتبط فى تطورها بحقول العلوم الاقتصادية والسياسية، حتى وإن كان العامل الاقتصادى هو المحدد فى آخر الأمر.

بنوية نظرية التبعية، ومحدداتها الاقتصادية، تواجه الآن بتحديات أساسية، انطلاقاً من مفاهيم عدة أنتجت ثورة ما بعد البنوية. من المؤكد أننا تجاوز تلك الدراسة إذا أطللنا على تاريخ ما بعد البنوية، إلا أنى أود أن أشير - بإيجاز - إلى بعض النصوص فى كتاب جيمسون (اللاوعى السياسى)، وذلك لأقدم إمكانية تواجه نظرية التبعية على مستوى الشكل المبرد، ذلك قبل أن أرجع إلى يحيى الطاهر وأمين مرة أخرى.

فى الفصل الأول من الكتاب يستخدم جيمسون لوى التوسير لينقد الاستخدام المفرط فى التبسيط لمفهوم السببية فى فكر ماركس، وفى سياق ملاحظاته يقدم نقداً لمفهوم (التناظر homology) كما يطرحه

لوسيان جولدمان فى نقاشه حول الجهنسية، وعن العلاقة بين نشأة الرواية، ونشأة البرجوازية فى القرن السادس عشر فى أوروبا.

المشكلة - بالنسبة لجيمسون - تكمن فى مقارنة منظمة كذلك التى يطرحها جولدمان بين عالم من الأوضاع الطبقيّة (رؤية العالم) وشكل فنى معين - إنها تنطوى على نزعة ميكانيكية، يرى جيمسون:

«أن الزعم بتلك التناظرات يعد خاطئاً هنا، على الأقل من حيث كونه يشجع أغلب الحلول الممعة فى بساطتها (إنتاج اللغة بمائل إنتاج السلع) إذ يهرع إلى اللغة من خلال نمط الإنتاج كلياً، أو - بتعبيرات التوسيرية - عبر بنيتها من حيث هو سبب مطلق وحيد يتبدى فى تأثيره على عناصر البنية. وهذا السبب هو ذاته القائم فيما يتعلق بالممارسة اللغوية (P.U. ص ٤٦).

إن إنتاج اللغة يتم عبر أنماط متميزة ومستقلة عن الإنتاج - مثلها مثل رأس المال ومثل أشياء أخرى عديدة.

إن مشروع جيمسون فى (اللاوعى السياسى) هو، قبل أى شئ، سعى لإنتاج أطروحة ماركسية تسمح بالاستيعاب والدمج بدلاً من الاستبعاد الناجم عن الرؤية الضيقة. إنه يعتقد فى مقدمته أن الماركسية تملك تقديم رد على تحدى المناهج التفسيرية الأخرى (بما فى ذلك المنهج الأخلاقى، والنفسانى، ونقد الأسطورة، والسيميوطيقا والبنوية، والمناهج اللاهوتية)، وذلك من خلال إدماجها بدلاً من تجاهل وجودها أو محاولة دحضها كلياً (وذلك بروح تقاليد ديهالكتيكية أكثر أصالة). الماركسية فى هذا النطاق أفق يستحيل تخطيه، وإن كان ذلك ينطوى على تعارض ظاهرى، أو عملية نقدية يصعب القياس عليها. إن المطلوب هو تعيين صحتها الجزئية بصرامة منهجية وفى نطاق بنائها الذاتى،

الحوارية لهذا النص - المنتج - من الهامش ، تضع التطبيق الميكانيكي لنموذج (مركز / هامش) في إشكالية مؤكدة ، إلا أنه لا يجب استدعاء قصص يحيى الطاهر لنحدى نظرية التبعية قبل أن نسأل عما إذا كان هناك شيء مماثل لا يجب وجوده في (الأمة العربية) لأمين ، خصوصا أننا بدأنا بالزعم بوجود تشابهات جوهرية بالفعل ما بين «الروائيين» (يحيى، وأمين).

إن النقاش الواسع الذي أجراه جيمسون، بطريقة شائقة، حول العرضي، والمتماثل، من الناحية الواقعية، يقوده إلى تحليل وظيفة - مفهوم - أنماط الإنتاج في التحليل الماركسي.

المشكلة، فيما يرى جيمسون، أن هناك انخفاها في بعض الأدبيات الماركسية لتصوير أنماط الإنتاج في مجتمعات عديدة ، على نحو متطابق ومتزامن، وبوصفها بنية صورية متعالية، وذلك الأمر يمتد في التاريخ بشكل تعميمي حتى لحظتنا الراهنة، وخصوصا حين مجابهة إشكاليات «تاريخية» خلال الانتقالات والتحولات من مرحلة اقتصادية إلى مرحلة لاحقة.

لو أن منظري التبعية يعمون تحت طائلة النقد، بسبب هذا التناقض المنهجي المشار إليه، فالأمر يختلف بالنسبة لسمير أمين . وأحد الأسس التي ينشئ عليها «روايته» - للتاريخ - تمثل تحديا لصيغة التطور عبر تسلسل محدد لأنماط الإنتاج، ويدحض أمين تلك الصيغة التي يتبناها ماركسيو الغرب بقوة، مستندا إلى وفرة هائلة من التفاصيل والمواد الاقتصادية والجغرافية والتاريخية، حيث يوضح أن العالم العربي، في العصور الوسطى، لم يشكل تكوينات «إقطاعية» قبل رأسمالية، وأن بذور الرأسمالية قد صدرت إليه من الإمبريالية الغربية، ذلك بالأحرى من اعتبارها نتاجا لتطور طبيعي وحتمي تم عبر تطور صوري لمراحل محددة من أنماط الإنتاج، حيث يعكس بذلك ما حدث في الغرب مع فارق تأخر قرنين أو ثلاثة من الزمان.

وبذلك نكون قد قمنا في اللحظة نفسها بإثباتها والمحافظة عليها. (P.U ص ١٠)

إن هذا النوع من الديالكتيك المتجسد في أفكار جيمسون لا يظهر غالبا في نظرية التبعية، برغم أن نظرية التبعية تضيء لنا الكثير من قصص يحيى الطاهر .

إننا لا نمضي بعيدا عن العناوين في قصص يحيى الخيالية حتى نجد أنفسنا أمام ذلك السؤال المحير : هل الأمير في (حكايات للأمير...) هو نفسه الأمير في قصة (الأمير الصغير) التي ترجمت إلى العربية ، وقرأها يحيى في الغالب، أم أنه أمير العالم العربي في العصر الذهبي - للإنتاج الفرجاني - الذي لا يزال يحيا في سلام بسبب طبيعة الغزو الرأسمالي الموصوف في القصص !!

الأول تمثيل رمزي للإمبريالية ، والثاني يمثل سياقاً مختلفاً ودالا في بحثنا .

القصة الأولى في المجموعة « من الزرقة الداكنة حكاية » تشير بدورها التباسا حول عنوانها ، فهذا العنوان يحمل أكثر من مدلول ، حيث صفة (الأزرق) في « من الزرقة الداكنة » تشير إلى « البحر الذي يربط مدينة الشتاء بالصيف » وربما تشير إلى (النيل) الأزرق.

على المرء أن يتعامل مع التسمية « الزرقة الداكنة » باعتبارها تصورا تجسيدا للطبيعة ، تلك الطبيعة التي سيثوبها الكونت . وبالإضافة لذلك ، فإن أسلحة الكونت ، وكذلك بطانته ، ذات لون أزرق أيضا .

ثمة نوع من الديالكتيك يبدو مجسدا في كل رمز ، عاكسا بذلك ديالكتيكية الشكل ، وهذا واضح في القصص التي يحكيها الراوي للأمير في لهجة حوارية ، حيث الأساليب التي يلجأ إليها هي : الحديث ، والمقامة المنبشقين من التراث الأدبي العربي لقد خلق القاص أساليب سردية عبر الديالوج ، إلا أنه قد ابتكر أيضا ، وبشكل متزامن ، خليطا ثريا في أساليب الحكى يضارع الديالوج الغربي ، وذلك النمط من الحكى / السرد قد تناوله باحثين من قبل . ما يهمنا هنا هو أن الطبيعة

ولكى يشيد سمير أمين فرضيته، يضع مفهوم أنماط الإنتاج داخل السياق الزماني / المكاني، وبذلك يتفادى السقوط في النزعة الميكانيكية، وعلى هذا الأساس يقيم تحليله للتاريخ الاقتصادي.

هنا، وفي مواضع أخرى، يصنف سمير أمين ضمن كتاب ما بعد البنيوية، وإن يكن « منهجه » أكثر تقدماً من تعبيراته التي تميل إلى الانقصاق، بحميمية أكثر، بنظرية التبعية.

كان هدفي في ذلك المقال أن أدلل على وجود علاقات قرابة جوهرية وأساسية بين أعمال يحيى الطاهر وسمير أمين، وعلى الرغم من أنني أقر بأن مشروعاً كهذا يبدو صورياً ومبهماً إلى أقصى حد، بل ربما غير معقول، إلا أنني أميل إلى أن أستنتج - مستنداً إلى البراهين - أن الاختلافات التي أشير إليها بين الكاتبين، وإنتاجيهما، إنما تعزز دلالة التشابهات والتقابلات التي لاحظتها في

تلك الدراسة. إن يحيى قد ثقف نفسه ذاتياً كما أشرت من قبل، إنه الصعيدي الذي لا يجيد استخدام لغة غير لغته الأصلية، والذي انغمس في الفلكلور العربي وأغرق نفسه فيه. سمير أمين تعلم الفرنسية، وهو اقتصادي بارز اشتغل على نطاق واسع في أوروبا وأفريقيا والشرق الأوسط، وقدم أعمالاً حول الاقتصاد السياسي في لغات عدة. إلا أن التأثير الفعال، المتسم بقدرة على الإقناع، في «رواية» كل منهما، إنما يوسع من الإمكانيات المتاحة أمام نظرية التبعية، وينهض حجة ضد التقسيم الجامد بين مركز ومحيط - أو هامش - على الصعيد الثقافي خاصة. إنهما يدخلان ضمن المصادر المتنوعة للتطور الثقافي العالمي، ويحتجان بروائيهما على تهميش المحيط، سواء على الصعيد النظري، أو على صعيد القرار السياسي والاقتصادي في الحياة اليومية. ذلك في الوقت الذي نشئ فيه نحن - في الغرب - تصوراً منمطاً وممسوخاً عن طبيعة «ما تحت إنسانية» للهامش، لكي نبرر علاقة التطور غير المتكافئة التي خلقها نظامنا.

الهوامش :

- (١) اختصاصيون في دراسة أدب المناطق الإقليمية - عربية ، أفريقية ، إلخ .
 - (٢) نضر: مجموعة حكايات للأمير ضمن الكتابات الكاملة ، دار المنفل العربي ، القاهرة، الطبعة الأولى ، ١٩٨٣ ، ص ٢٧٧ ، ٢٨١ . وقد اعتمدنا هذه لائحة لنقل كل الاقتباسات الواردة في النص الأجنبي بلفظها الأصلية وأثبتنا رقم الصفحة بعد كل اقتباس
 - (٣) الموصوف في القصة بالقرنين .
 - (٤) انظر الكتابات الكاملة ، سبق ذكره ، ص ١٩٣ - ١٩٨
- (المرحوم) .

مصادر البحث :

An	Amin, Samir The Arab Nation , tr Michael Pallis. Zed Press: London, 1978.
PU	Jameson, Fredric. The Political Unconscious . Cornell University, Ithaca, 1981.
UD	Amin, Samir. Unequal Development . Monthly Reviw Press: New York, 1976.
WSA	Hopkins, Terence and Wallerstein, Immanuel. World Systems Analysis . Sage: Beverly Hills, 1982.

يحيى نضار عدله : الكتابات الكاملة ، دار المنفل العربي القاهرة ١٩٨٣

رؤى نقدية

□ تفاعل الثقافات .

تفاعل الثقافات *

ترزيتان تودوروف

في القرن السادس عشر . وأخيراً ، باحثاً في علم المعرفة ، سألنا عن خاصية المعرفة العرفية (الأنثروبولوجية) أو عن الإمكانية المبدئية لفهم شخص آخر سوى .

هذا الموقف مؤكد إذن ويجوز تماماً الدفاع عنه . ولكننا ، مع هذا ، نشعر أنه في حالته تلك يظل ناقصاً . ذلك أننا لسنا بصدد ظواهر فيزيائية أو كيميائية بل كيانات إنسانية ؛ وأن مفاهيم مثل العنصرية ومعاداة السامية والعمالة المهاجرة والحد الأقصى لاحتمال الوجود الأجنبي والتعصب الديني والحرب وإبادة السلالات تخمل في طيها كمهاثلاً من المشاعر والأحاسيس لا تخمل التجاهل . ربما وجدت فقرات من التاريخ أمكن فيها التحدث عن تلك المفاهيم دون انفعال أو انحياز (وإن كنت لا أعرف لها وجوداً) ، ولكن ، من المنحزى اليوم ، وفي فرنسا ، أن نحاول الحفاظ على أسلوب أكاديمي بحث في الوقت الذي

في اللحظة التي أنطرق فيها إلى الموضوع الذي يشير إليه هذا العنوان : « تفاعل الثقافات » ، أي الأشكال التي يتخذها التقابل والتفاعل والتمازج بين مجتمعين بعينهما - أسأله عن ماهية مقالتي هذا : أهو مقال العالم ؟ ذلك اختيار جائز بل مشروع . عالماً للاجتماع ، سأدرس آثار تعاضد عدة مجموعات ثقافية على الأرض نفسها أو أشكال التشقيف التي طرأت على جمع من المهاجرين . ناقد أديباً ، سأوضح تأثير ستيرن على ديدرو أو أثر ازدواجية اللغة المحيطة بكافكا على كتاباته . مؤرخاً ، سأسجل النتائج المترتبة على الغزو التركي لجنوب شرق أوروبا في القرن الثالث عشر أو نتائج الاكتشافات الجغرافية الكبرى على أوروبا الغربية

* ترجمة مجموعة من الباحثين المترجمين في سيمانار الترجمة بقسم اللغة الفرنسية بكلية الآداب ، جامعة عين شمس ، تحت إشراف هدى وصفى . واشترك في الترجمة : ريمار جاكسون ، مها علبوة ، دلال أديب ، هالة فودة ، رغدة أبو الفتوح ، شوى عبدالهادى .

يتألم فيه جسداً وروحاً الكثيرون من الأشخاص كل يوم ،
بسبب الشقاق .

أَوَاجِبَ عَلَى إِذْنِ أَنْ أَكُونَ رَجُلَ الْمَوَاقِفِ ؟ هذا
أيضاً وضع قائم بالفعل ومفيد حقاً . فى هذه الحالة ،
سأعرف فى أى جانب أقف ، سأشارك فى المظاهرات
وأوقع على عرائض ، أو إذا كان مزاجى مسالماً أكثر ،
سأكرس جزءاً من وقت فراغى لمحو أمية العمال
المهاجرين . ولكن هنا بالضبط تكمن المشكلة : فأنا
لا أهتم بذلك إلا فى وقت فراغى ، على هامش
اهتماماتى الرئيسية . مثل أى شخص ، أستطيع أن أشارك
فى نشاط لصالح هذه المجموعة المضطهدة أو تلك ،
ولكن ما أفعله فى باقى الوقت شئ آخر تماماً : ولا
يختلف نضالى عن نضال الآخرين لكونى مؤرخاً أو
عالم اجتماع فى حياتى الخاصة - إن جاز التعبير .

شباط العالم ونشاط السياسى ، هما نشاطان
لشخص واحد على حد سواء يعانيان من فصلهما الواحد
عن الآخر . ولكن هل نستطيع أن نخيلهما فى علاقة
أخرى غير التناوب (عالم من التاسعة إلى الخامسة ،
مناضل من الخامسة إلى التاسعة) ؟ نعم ، على شرط
أن نعترف بأنه يمكن إيجاد وظيفة ثالثة بجانب هاتين
الوظيفتين ، أشير إليها بهذا اللفظ الغريب الذى فقد
دلالة ، بل قيمته الوظيفية الفكرية . أريد أن نفهم ، من
خلال تلك الكلمة ، أهمية أن يفصح الباحث فى مجال
الفكر الإنسانى وإنجازاته عن القيم الكامنة فى أعماله ،
وعلاقتها بقيم المجتمع . ليس المثقف ، بصفته تلك ،
رجل المواقف : فعمله فى خدمة الحكومة أو نضاله
السرى لا يجعلان منه مفكراً . ينطلق رجل المواقف من
قيم ضمنية : أما المثقف ، فهو على النقيض ، يجعل
منها موضوع تفكيره ذاته . فوظيفته نقدية فى المقام
الأول ، ولكن بالمعنى البناء للكلمة : فهو يقارن
الخاص الذى نعيشه جميعاً ، بالعام ، ويخلق حيزاً
ستطيع أن نناقش خلاله شرعية قيمنا . إنه يرفض اختزال

الحقيقة إلى مجرد مطابقة الوقائع للأحداث التى بنادى
بها العالم ، أو اختزالها إلى حقيقة منجلىة حسب عقيدة
المناضل على حد سواء . فهو بالأحرى يتطلع إلى حقيقة
تتقدم نحوها بقبولنا مساءلة الذات والحوار إلى أن تتفق
عليها .

وأستشف إذن هدفاً مشتركاً للفنون والعلوم
الإنسانية (التى من ناحية أخرى تستخدم أشكالاً
وخطابات متباينة للغاية) ألا وهو كشف - وإذا لزم
الأمر : تعديل - مجموعة القيم التى تستخدم على أنها
مبدأ منظم لحياة جماعة حضارية معينة . ليس الفنانون
وه العلماء - الإنسانىون « مخيرين فى اتخاذ موقف أو
تجنبه بالنسبة لهذه المجموعة من القيم ، طالما تشمل
خطتهم الكشف عن جانب مجهول للوجود الإنسانى
الذى لا يمكن تصوره خارج إطار علاقته بالقيم .
ولكنهم ، إذ يدركون هذه العلاقة الحتمية ، يستطيعون
أن يلتزموا بها بقدر أكبر من المسؤولية . يروى نيسيلاف
ميلوش فى كتابه (الفكر الأسير) كيف أن الكثيرين
من الوطنيين البولنديين قبيل الحرب اكتشفوا بغزغ
شديد أن خطبهم المعادية للسامية التى ألقيت على سبيل
التحدى ترجمت خلال الاحتلال النازى إلى وقائع
ملموسة أى إلى مقابر جماعية . ولتجنب هذا الاكتشاف
التأخر والفرغ الذى قد ينجم عنه ، من الأجدر للفنانين
والعلماء أن يلتزموا على التو بوظيفتهم باعتبارهم مثقفين
وعلاقتهم بالقيم ، أى أن يقبلوا دورهم الاجتماعى .

ونظهر هنا مشكلة إضافية خاصة بعلاقات التبادل
الثقافى ، وهى أن الكل قد أجمع على حالتها المثلى .
وهذا شئ يدعو إلى الدهشة : فبينما تتكاثر التصرفات
العنصرية ، لا يعلن أحد انتماؤه إلى أيديولوجية
عنصرية . فالكل ينادى بالسلام والتعايش السلمى
والتفاهم والتبادلات المتوازنة والعادلة والحوار المجدى . هذا
ما توصى به المؤتمرات الدولية وتتفق عليه ندوات
المتخصصين وتردده برامج الإذاعة والتلفزيون . ولكن ،

الواسع حول موضوعين رئيسيين ، وهما الحكم على الآخرين ، والتفاعل مع الآخرين .

الحكم على الآخرين :

لقد نشأت في بلد صغير يقع على طرف من أطراف أوروبا وهو بلغاريا ، يشعر البلغار بمقدة نقص تجاه الأجانب ، إذ يعتقدون أن كل ما يأتي من الخارج خير مما عندهم . صحيح أن كل أركان العالم الخارجى لا تتساوى ، بل إن بلدان أوروبا الغربية تجسد خير ما هو أجنبى . فالبلغار يطلقون على هذا الأجنبى اسما متناقضا ، يفسره موقعهم الجغرافى ، إذ يقولون إنه « أوروبى » . فالأقمشة والأحذية وماكينات الغسيل والخياطة والأثاث وحتى السردىن المقلب ، كل شيء أفضل عندما يكون « أوروبياً » . ومن هنا ، فكل ما يمثل الثقافات الأجنبية من أشخاص وأشياء يحظى باستحسان مسبق تتلاشى فيه اختلافات البلدان التى تشكل الصور الجامدة للخيال العرقى فى أوروبا الغربية . ولذلك كان أى بلجيكي أو إيطالى أو ألماني أو فرنسى يبدو لنا محاطاً بهالة من الذكاء المفرط والأحاسيس الراقية والذوق الرفيع ، ونحن له إعجاباً لا يشوبه سوى الغيرة والحسد اللذين كانا يملكنا نحن الصبية عندما كان أحد البلجيكيين المارين بصوفيا يدير رأس فتاة أحلامنا ، فإذا ما رحل البلجيكي ، قد تستمر الفتاة فى النظر إلينا بتعال .

وبناءً على ذلك ، فإن البلغار متفتحون للثقافات الأجنبية : فهم لا يحلمون إلا بالسفر إلى الخارج (إلى أوروبا على وجه الخصوص ، ولكن لا بأس من بقية الأقطار) بل يقولون على تعلم اللغات الأجنبية ويتدفقون على قراءة الكتب ومشاهدة الأفلام الأجنبية ، تسبقهم عين الرضا . وعندما جئت إلى فرنسا للإقامة بها ، أضيف إلى هذا الاستحسان المسبق للأجانب إحساس جديد : حينما كنت مضطراً للوقوف عند قسم الشرطة

بالرغم من ذلك كله ، لازلنا نعيش فى اللاتفاهم والحرب . وقد يبدو أن الإجماع على تعريف « المشاعر الطيبة » فى هذا الصدد ، والاعتقاد العام بأن الخير أفضل من الشر ، يحولان دون تحقيق هذه الأهداف السامية ، كأن شيوع هذه الأفكار يحد من فاعليتها .

فعلينا إذن أن ننقذ هدفنا السامى من الابتذال . ولكن كيف ؟ لا نستطيع ، بطبيعة الحال ، بنى عقيدة ظلامية أو عنصرية لمجرد الحصول على مزايا التفرد . وإننى أرى إمكانية التحرك فى اتجاهين . من جهة ، لا يكون للمثل العليا فاعلية إلا إذا حافظت على علاقتها بالواقع . وهذا لا يعنى أن نخط من شأنها حتى نجعلها سهلة الإدراك ، ولكن يعنى ألا نفصلها عن العمل فى مجال المعرفة . لا نريد إذن ، فى جانب علماء - فنيين محابدين ، وفى الجانب الآخر مفكرين أخلاقيين يتجاهلون الحقائق الإنسانية ، بل نريد باحثين يعون البعد الأخلاقى لأبحاثهم ورجال مواقف على دراية بنتائج المعرفة . ومن جهة أخرى ، لست متأكداً من أن الإجماع على « المشاعر الطيبة » بهذا الكمال الذى يبدو عليه للوهلة الأولى . فعلى النقيض ، بهياً لى أننا نشير فى أغلب الأحيان إلى متطلبات متناقضة تصب فى تيار من المشاعر الكريمة ، وبعبارة أخرى أننا نريد ، كما يقول المثل ، « أن نحفظ بالبيضة والكتكوت » . لكى ننجو من الابتذال ، علينا أن نظل صادقين ومنطقيين مع أنفسنا ، وإذا أدى بنا ذلك إلى اللامعقول ، فعلينا أن نبدأ من الصفر من جديد .

وكان لابد من ذكر كل ما سلف لشرح خصائص الحديث الآتى . وإننى أتحدث بطبيعة الحال عن اتجاهه ، دون التنبؤ بدرجة نجاحه . أتناول موضوعى على ضوء تجربتى الخاصة ، وهى تجربة مؤرخ ومفسر للفكر الخاص بالتفاعل الثقافى ، ولكنها أيضاً تجربة فرد عاش ولا يزال يعيش ، مثله مثل الآخرين ، تلك التعددية الثقافية فى حياته الشخصية . سوف يدور تناولى السريع لهذا المجال

ثقافتنا . فالبلغاريون المعجبون بـ « أوروبا » يمثلون الشكل الأول الذى يمكن أن نطلق عليه المالبينتشية ، مستخدمين الكلمة التى وصف بها المكسيكيون الولع الأهمى بالقيم الغربية ، الإسبانية قديماً ، الأنجلو أمريكية الآن ، وهى كلمة اشتقت من اسم « مالبينتشى » الشهيرة ، المترجمة المحلية لكورتيس . ومع أن حالة « المالبينتشى » نفسها قد تكون أقل حسماً مما يشير إليه المصطلح التحقيرى للمالبينتشية ، إلا أن الظاهرة مؤكدة فى كل الثقافات التى تشعر بالنقص تجاه ثقافة أخرى .

أما الشكل الثانى فهو مألوف للتراث الثقافى الفرنسى (ولباقى التراث الغربى) : إنه تصور الهمجي الطيب ، أى الثقافات الأجنبية التى تحظى بالإعجاب بسبب بدائيتها وتخلفها وتأخرها التكنولوجى على وجه الخصوص . إن هذا الموقف مازال قائماً حتى يومنا هذا ، ويمكن تعرفه بوضوح فى هذا الخطاب البشرى أو ذاك المتحيز للعالم الثالث .

تلك التصرفات الهابية للأجانب قد تكون مجبذة ولكنها بالتأكيد غير مفيدة ، لأنها تنقسم مع معاداة الأجانب نسبة القيم التى تركز عليها ، تماماً كما لو أعلنت أن الرؤية الجانبية أفضل فى ذاتها من الرؤية الأمامية . وهذا ينطبق أيضاً على مبدأ التسامح الذى نادى به كثيرنا اليوم . فنحن نحب أن نواجه التسامح بالتمصّب ونجعل التسامح فى مرتبة أسمى ، ولكن فى تلك الحالة ، تكون اللعبة ناجحة مسبقاً . فلا يعد التسامح ميزة إلا إذا كانت الأشياء التى يمارس قبلها التسامح غير ضارة فى الواقع : لاداعى لإدانة الآخرين لأنهم يختلفون عنا فى عاداتهم الغذائية والصحية أو فى زيهم - مع أن مثل هذه الإدانات شائعة للغاية - وفى المقابل ، بعد التسامح فى غير محله إذا كانت الأشياء المقصودة هى غرف الإعدام بالغاز النازية ، أو لنأخذ مثلاً أبعد ، التضحيات البشرية عند الأزتيك : فالتصرف

لساعات أنتظر تحديد تصريح إقامتى ، كان لا يسعنى إلا أن أشعر بالتعاطف مع باقى الأجانب الواقفين بجوارى فى الطابور - سواء كانوا من المغرب العربى أو من أمريكا اللاتينية أو أفريقيا - الذين يعانون من الإجراءات الشاقة نفسها ، زد على ذلك أن الموظفين والحراس والسعاة وباقى رجال الشرطة ، على غير عادتهم ، لا يميزون بين هذا وذاك ، فكل الأجانب ، لأول وهلة على الأقل ، كانوا يلقبون المعاملة نفسها . ففى فرنسا ، أيضاً ، كان الأجنبى يمثل لى شيئاً طيباً ، ليس باعتباره مصدر حسد هذه المرة ، ولكن بوصفه رفيقاً فى العناء - وإن كان ذلك العناء نسبياً تماماً فى حالتي الخاصة .

غير أننى عندما نظرت إلى التفكير فى تلك المسائل ، أدركت أن موقفاً كهذا لابد وأن يستدعى إلى النقد ، ليس فقط فى الحالات المفرطة فى الوضوح التى يتجلى فيها هذا السلوك أمام الأعين ، ولكن من حيث المبدأ ذاته . ذلك أن الحكم ، الذى قدرته قائم على مقياس مطلق النسبية : فالمرء يعد أجنبياً فقط ، فى نظر مواطنى بلد ما (...) ، والأمر لا يتعلق هنا بصفة جوهريّة ، فعندما نقول عن شخص ما إنه أجنبى ، فكأننا لم نقل شيئاً . ولكننى لم أكن أبحث عن مغزى هذا التصرف أو ذاك ، أهو عادل وجدير بالإعجاب ؟ كان يكفينى أن أستنتج أنه من أصل أجنبى . إن فى ذلك مغالطة للمنطق يتقاسمها حب الأجانب مع معادائهم أو مع العنصرية (حتى وإن انطلق من نية أفضل) ، وهى المغالطة التى تفترض وجوب تضامن الخواص المختلفة لشخص ما ، حتى وإن كان هذا الشخص فرنسياً وذكياً فى آن ، أو كان ذاك جزائرياً وجاهلاً ، فإن ذلك لا يسمح باستنتاج الصفات المنعوية من خلال الصفات الجسدية ، ولا بتعميم ذلك الاستنتاج على كل مواطنيه .

لحب الأجانب شكلان يتوقفان على انتماء هذا الأجنبى إلى ثقافة تبدو بوجه عام أعلى أو أدنى من

فيتجنبون الحديث علناً ، فعلى سبيل المثال قرأت في مجلة أساتذة اللغة الفرنسية « الفرنسية في العالم » في عدد مخصص لموضوعنا ذاته نشر عام ١٩٨٣ تحت عنوان « من ثقافة إلى أخرى » ، لكاتب لاشك في نوابه الحسنة ، ذلك الهجوم على مقارنة الثقافات :

« إن المقارنة من حيث هي زاوية تحليل للثقافات تنطوي على الكثير من المخاطر ، وخاصة تدرج الثقافات (...) ، نظرياً ومنهجياً تعد المقارنة خطرة . فإن محاولة عقد مقارنة ، والرغبة في إيجاد العناصر نفسها في كل ثقافة ولكن بأشكال مختلفة أو درجات نضج متباينة ، كل ذلك يتطلب الاعتقاد بوجود رسم بياني ثقافي عالمي تنتظم من خلاله كل الثقافات . ومن المعروف أن الكل يرجع العالمي إلى نفسه » (العدد رقم ١٨١ ، ص ١٤) .

فالمقارنة خطرة لأنها تؤدي إلى الحكم وإلى الترتيب المتدرج - هذا أفضل من ذاك - ومثل هذه أفعال تتسم حتماً بالمركزية الذاتية . ولكن بهذا الشكل نجعل من الكائنات البشرية جزئيات فيزيائية أو ، في أحسن الحالات ، فئران تجارب . فمما لاشك فيه أن البشر محدودون بسيرتهم ، بحالتهم المادية واثماتهم العرقية ، ولكن أيكونون كذلك إلى درجة لا يمكنهم من التحرر من تلك القيود أبداً ؟ ماذا عن الضمير والحرية الإنسانين ؟ وماذا عن تطلعات البشرية إلى العالمية ، المؤكدة منذ قدم الزمان : أكانت تلك التطلعات مجرد مظاهر مقتنعة نوعاً ما للمركزية العرقية ؟ إن مثل هذا الخطاب المفرط في النزعة العنصرية لا يخلو من نتائج سياسية : إذا حاولنا إقناع البشر أنهم عبيد ، فإنهم يصدقون ذلك في النهاية . هكذا تتجلى ، خلف المطلب النظري والمنهجي المزعوم ، تحيزات إيدولوجية ذات نزعة نسبية لا يبررها شيء بل تتنافى ووقائع عدة .

الوحيد المقبول تجاهها هو الإدانة (حتى وإن كانت تلك الإدانة لا تعرفنا إن كان علينا أن نتدخل لوقف تلك الأفعال ولا كيف) . والأمور يتماثل تقريباً بالنسبة للإحسان المسيحي أو الشفقة تجاه الضعفاء والمهزومين : إذ كما أنه من المصحف أن نعتبر شخصاً ما على حق بمجرد أنه الأقوى ، فإنه من الخطأ أن نعلن أن الضعفاء دائماً على حق بسبب ضعفهم ذاته ، فهكذا ترتقى حالة عابرة ، أو ظرف تاريخي طارئ إلى مرتبة الصفة المميزة .

وعن نفسي أعتقد أن الشفقة والإحسان والتسامح وحب الأجانب لا يجب استبعادها جذرياً ، بشرط ألا نجد تلك الصفات مكانها بين المبادئ التي يتأسس عليها الحكم . وإذا أدت غرف الإعدام بالغاز أو التضحيات البشرية ، فليس ذلك بسبب مشاعر كهذه ولكن باسم مبادئ مطلقة تنادي ، على سبيل المثال ، بالمساواة بين حقوق كل الكائنات الإنسانية أو تنادي بحرمة الشخصية البشرية . ولكن هناك حالات أخرى أقل وضوحاً : فالمبادئ تظل معنوية وتطبيقها يسبب مشاكل قد يستغرق حلها بعض الوقت ، ريثما يحدث ذلك ، فإنه من الأفضل بالطبع أن نطبق التسامح بدلاً من التسرع في الحكم . وفي حالات أخرى أيضاً ، ندرك جيداً أي جانب يكون على حق ، ولكن البؤس والحرمان والألم لها أهميتها أيضاً ويجب أخذها في الحسبان . إن ترك المبادئ المعنوية وحدها نقود التصرف اليومي يؤدي سريعاً إلى المفالاة البورشائية التي تؤثر الأفكار المجردة على الأشخاص . إذن فالشفقة والتسامح مشروعان ولكن عن طريق التدخلات العملية ، وردود الأفعال المباشرة ، والأفعال الملموسة ، وليس بجانب مبادئ العدل أو المقاييس التي تتأسس عليها الأحكام .

غير أن هناك قضية أولية لا بد من البت فيها ، وهي معرفة ما إذا كان الحكم على الثقافات الأجنبية مشروعاً في حد ذاته أم لا . ويبدو أن معاصرنا المستنيرين أجمعوا على الرد على هذا السؤال بالنفي (أما الآخرون

كلاً أعلى أو أقل شأناً من تلك (فسيكون ذلك أيضاً بمثابة رؤية التناقص في كل شيء) ، ولكن يجوز لى أن أقول إن سمة ما للثقافة ، سواء كانت ثقافتنا أو ثقافة أخصرى ، أو إن سلوكاً ثقافياً معيناً جدير بالإدانة أو بالمدح . فإفراضنا في الاهتمام بالظروف التاريخية أو الثقافية ، يؤدي بنا إلى أن نغفر كل شيء ، ولكن التعذيب على سبيل المثال ، أو ختان البنات مثلاً آخر ، لا يبررهما كونهما يمارسان في إطار ثقافة معينة .

إن إدراكنا لهذا الحق وذلك الواجب لا يكفي لحل مشاكل حكم الثقافات على بعضها البعض ، ولإبراز بعض هذه المشاكل ، أود أن أذكر بعضاً من الفلاسفة الفرنسيين القدامى الذين تناولوا بالبحث هذه القضايا . من الممكن أن نتخذ مونتاني Montaigne مثلاً لمبدأ التسامح والنزعة النسبية المطلقة . كل شيء بالنسبة له ناتج من العادات . ولأن العادات لا تستند إلا لنفسها ، فمن المستحيل أن نفصل بين اثنين من العادات بما أنه لا توجد بينهما أوجه مقارنة حيادية . ويرى مونتاني ، مثل كاتب مجلة « اللغة الفرنسية في العالم » السابق ذكره ، أن أى حكم إنما يستمد جذوره من الثقافة وليس من الطبيعة ، فيقول : « ليس لدينا أى تصور آخر للحقيقة وللحكمة سوى مثال الآراء وعادات البلد الذى نحيا فيه وفكرتنا عنه » (المقالات : ١ ، ٣١) . وأى تقليد من الممكن تبريره . يقول مونتاني : « لكل عادة حكمته » (٣ ، ٩) ، أما الذم أو المدح الذى نحمله لها فهو نابع من قصر في الرؤية الناتج عن المركزية العرقية . يقول مونتاني : « كل يصف بالهمجية ما لا ينتسب لعرقه » (١ ، ٣١) .

ولكن هذا الموقف المصمم الذى يتبناه مونتاني ويدعو فيه للتسامح غير مقبول ، ونص مونتاني خير دليل على المآزق التى وقع فيها . أولاً ، يتناقض هذا الموقف مع نفسه : فهو يعلن أن جميع المواقف متساوية ثم يفضل واحداً بعينه وهو التسامح . ثم لا يكاد يقول إن

أعتقد أن خلف الخوف من التدرج والحكم شبح العنصرية ، فنقتع أنفسنا بأن إدانة التضحية البشرية قد تظهرنا في صورة دعاة تفوق الجنس الأبيض . وقد كان بيلون Buffon وجوبينو Gobineau مخطئين حقاً حين تصورا أن الحضارات تشكل هرمًا وحيداً يترفع على قمته الجرمان الشقر أو الفرنسيون ، ويشغل قاعدته أو بالأصح قاعه الهنود الحمر والسود . ولكن خطأهما لا يكمن في تأكيدهما أن الحضارات متباينة ولكن قابلة للمقارنة ، لأننا دون هذا سننفي وحدة النوع البشرى ، مما يحتمل « أخطاراً » أشد بكثير ، إن الخطأ هو افتراض تضامن الحسى والمعنوى ، لون البشرة والأشكال التى تتخذها الحياة الثقافية ، وبعبارة أخرى فإن الخطأ ينتج عن تفكير حتمى يرى التناقص في كل شيء ، تفكير نماء الموقف العلمى الذى يرفض أن تكون سلسلتان من المتغيرات ، يمكن ملاحظتهما في الوقت نفسه والمكان نفسه ، غير متصلتين بعلاقة ترابط .

يجب أن نسهب ، حتى إذا افترضنا أن تلك العلاقة السببية بين الحسى والمعنوى قائمة (وهو ما ليس حادثاً الآن) وأنه تم إبراز تدرج على مستوى الصفات الحسية ، فإن ذلك لا يستتبع أن نعتقد المواقف العنصرية . إننا نخشى فكرة اكتشاف فروق طبيعية بين أجزاء من البشرية (على سبيل المثال : النساء أقل قدرة في الاستيعاب الكلى للفضاء ، والرجال أقل تمكناً في اللغة) . ولكن لا داعى للخوف من الإجابة عن سؤال يظل إمبيريقياً بحثاً ، لأنه أياً كانت تلك الإجابة ، فإنها لا يجوز أن تبرر تشريعاً غير متساو . إن الحق لا يستمد أساسه من الواقع ، والعلم لا يمكنه أن يصنع أهداف البشرية . إن العنصرى يقيم عدم المساواة في الحقوق من عدم المساواة المفترضة في الواقع ، إن هذه النقطة هى التى ندعو إلى الاستنكار ، أما ملاحظة حالات عدم المساواة فليست في ذاتها مذمومة .

ولا يوجد أى سبب للصدول عن عالمية النوع البشرى ، فلا يجوز لى أن أقول إن هذه الثقافة بوصفها

قاموا لتوهم بثورتهم) فى حين أن هـ هناك مسافة كبيرة
تفصل بينهم وبين عبودية الهنود وهمجية القبائل
الأفريقية وجهل البدائيين .

قد نجد أن أساس المقارنة محدود ، ولكن هذا
لا يمنع أنه قائم وبوضوح ، وأن كوندورسيه قد استطاع
أن يستند إليه فى تقييمه لهذه الحضارة أو تلك . ثم إنه
لا يكتفى بالملاحظة وبالحكم ، ذلك أنه يرى للحياة على
الأرض مثلاً أعلى وهو أن يصبح جميع البشر متساوين .
ونراه يخاطب السود فيقول :

« إن الطبيعة قد خلقتكم لكي تتمتعوا بالروح
نفسها والعقل نفسه والفضائل نفسها التي
يتمتع بها البيض » .

بخلاف العنصريين ، يرى كوندورسيه أنه لا ارتباط
بين الفوارق الحسية والفوارق المعنوية : نستطيع إذن التأثير
على الفوارق المعنوية . أما الوسيلة التي تؤدي إلى مثل
هذه المساواة بين البشر على أعلى مستوى ، فهي التربية
ونقدم التنوير : إن الإنسان الفرد قابل للتحسن ، يكفى
لتحقيق ذلك أن توفر له الوسائل اللازمة . وهذا معنى من
الناحية العملية أن على الشعوب المستتيرة ، أى فرنسا
والشعوب الأنجلو أمريكية ، أن تنشر الحضارة فى باقى
أجزاء العالم ، كما يقول :

« عن طريق جاليات من المواطنين ينشرون فى
أفريقيا وآسيا مبادئ ونموذج الحرية
والتنوير والعقل الأوروبي » .

نتعرف هنا مشروع الاستعمارية كما تحقق فيما
بعد فى القرن التاسع عشر على أيدي تلك الشعوب
ذاتها . ربما لم يكن من اللازم أن تنبع كوندورسيه إلى
هذا الحد البعيد ، فهو لا يكتفى بإرساء سلم أوحد
للقيم ، بل يريد فوق هذا تغيير الناس والشعوب ، يريد أن
يصدر الثورة ولهذا فهو يقر المشروع الاستعماري .
ومونتاني ، على العكس ، حين يكتفى بمشروعه
الواضح ، فهو فى آن محافظ ونسبي النزعة : بما أن
جميع الأعراق تتساوى فليس من المجدى ، بل إنه من
الضار تغييرها .

لكل تقليد باعته حتى يدين أحدها وهو أن ينفلق المرء
على مواطنيه وهو فى الخارج وأن يحسّن الأهل
الأصليين للبلد الذى يقيم فيه . ولكن لإبداء هذا اللوم
ألا يضطر مونتاني إلى الحكم على الأعراق بمقياس ما
هو ليس من الأعراق ؟ ثم إن موقفه هذا يتعارض مع
باقى آرائه ، خاصة مع أسطورة البدائي الطيب التي يعد
مونتاني واحداً من أنصارها المخلصين : فإذا كان البدائي
يبدو طيباً ، ليس فقط لنفسه ولكن بالنسبة لنا أيضاً ،
فهذا يعنى أن الطيبة قيمة تصلح لجميع الثقافات . لم
تعد الهمجية إذن ناتجة عن قصر فى الرؤية : فهو يقول ،
فى حديثه عن أكلى البشر أنفسهم الذين اتخذهم سابقا
حجة لتعريفه النسبى لكلمة الهمجية : « إننا تفوقنا
عليهم فى الكثير من أشكال الهمجية » . ولكنه ،
حينما يتحدث عن التفوق ، يقارن ويحكم . وأخيراً ،
فهؤلاء الهمجيون لا يتسمون بالطيبة سوى لأنهم
يجسدون المثل الأعلى لدى مونتاني وهو عالم القيم
الرومانية والإغريقية كما يتصوره مونتاني ويراها أينما شاء :
الشجاعة الحربية واحترام المرأة ، وحتى شعرهم لا يستحق
المدح إلا للسبب نفسه : فكما يقول مونتاني :
« لا يخلو هذا الخيال (أى خيال الهمجي) من
الهمجية فحسب ولكنه يتميز أيضاً بالنواسية » . إذا كان
اندفاع مونتاني فى بدايته نبيلاً ، فهو فى نهاية الأمر يعود
بموقفه دون أن يشعر إلى المركزية العرقية التي ظن أنه
يحذرنها ، فقد وصل بطبيعة الأمر لإصدار أحكام
تقييم باسم معايير مطلقة ، ولكن هذه المعايير لا تعكس
سوى آرائه الشخصية بشكل عفوى .

قد يكون من المفيد أن نتجه الآن لمؤلف لا ينزع
فقط للعالمية ولكنه يدعو إليها ، وهو كوندورسيه
Condorcet ، آخر رواد جماعة الموسوعيين الفرنسيين .
فهو لا يتردد فى الكشف عن مبادئه المطلقة . انطلاقاً من
التنوير ومن العقل العالمى ، يضع كوندورسيه سلباً
للحضارات تأتى فى قمته كما يقول : « أكثر الشعوب
استنارة وحرية وتحرراً من الآراء المسبقة ، وهى شعوب
فرنسا والشعوب الأنجلو أمريكية » . (أى هؤلاء الذين

نستطيع إذن في آن أن نحكم على الحضارات الأخرى وأن نتركها في حالها ، بل قد يكون هذا هو الهدف الأسمى الذي نصبو إليه أية حضارة في نضجها . ولكن ، ألن يأتي هذا الموقف السلبي لمصالح من لا يشاركنا هذا الهدف ؟ ألا يبدو من يعلن انتماءه لدين متسامح ثم لا يدعو الآخرين لاعتناقه ، ألا يبدو في موقف أضعف من الملتزم الذي يفرض على الجميع اعتناقه دينه ؟ ألا يعرض التطور الديمقراطي الذي يجعل الدول تدين الحرب باعتبارها وسيلة لتسوية النزاعات الدولية ويجعلها تتخلى عن جيشها ، ألا يعرض تلك الدول لهجمات جيرانها المدججين بالسلاح ، وبذلك يخسفي هذا الشكل من الحضارة الرفيعة التي قادتهم لنزع السلاح ؟ كان مونتسكيو قد ذكر هذه المفارقة في كتابه (رسائل فارسية) في حديثه عن الاستبداد الذي تكابده المرأة ، فقال :

« إن السلطان الذي نملكه عبيهن هو استبداد حقيقي ، فهن لم يدعنا نأخذ هذا السلطان إلا لأنهن أكثر رقة منا وبالتالي أكثر إنسانية وحكمة . إن هذه المزاي التي كان من شأنها أن نعطينهن التفوق لو كنا عاقلين ، جعلتهن يفقدن لأننا لسنا عاقلين قط » .

كلما أردنا إنسانية وحكمة قلّت لدينا الرغبة في الاستبداد بالآخرين وسهل عندئذ على الآخرين أن يستبدوا بنا سواء تعلق الأمر بالتعصب الديني بالأمس أو بوضع المرأة اليوم أو بمصير أوروبا الغربية غداً . نجد أنفسنا دائماً أمام المأزق المنطقي نفسه الذي طرحه مونتسكيو دون أن يدلنا على المخرج : إن التفوق يصبح نقصاً ، والأفضل يؤدي للأسوأ ، ولاتكفي قدرتنا على الحكم حتى تتوفر لدينا الإمكانية العملية لتطبيقه . هذا وقد أكون مخطئاً : ماذا لو أن حل هذه المشكلة موجود فعلاً عند مونتسكيو ولكنه فضل أن يترك لنا اكتشافه ؟ ألم يقل في كتاب (روح القوانين) : « ليست القضية

ألا يمكننا التوفيق بين نزعة كوندورسيه للعالمية وميل مونتاني إلى عدم التدخل ؟ يمثل مونتسكيو هذا الموقف الوسيط . يبدو مونتسكيو للوهلة الأولى مؤيداً لمذهب النسبية ، يسير على خط مونتاني ويحقق على ما يبدو مشروعه . يقول مونتسكيو في (روح القوانين) : « في بحثي هذا ، أنا لا أبرر العادات ولكني أبين أسبابها » (١٦ ، ٤) . ومونتسكيو مثله مثل مونتاني لا يقصد تغيير الحال القائم للأمر . ولكن إلى جانب هذه التصريحات ، لا يفقد مونتسكيو إيمانه بمبادئ العدالة العالمية ولا « بعلاقات المساواة السابقة للقانون الوضعي الذي يقرها » (١ ، ١) . نفذ بعد ذلك مونتسكيو هذه الفكرة الجديدة المزودة في البناء الهائل لكتابه (روح القوانين) . فمن جهة ، يرى من الضروري أن نأخذ في الاعتبار الظروف التاريخية والجغرافية والثقافية ، أي ما يسميه بـ « روح الأمة » . وبالنسبة للكثير من المواضيع ، يجب أن نوقف الحكم ريثما نعرف المزيد . من جهة أخرى ، يقوّم تصنيفه للأنظمة السياسية على تمييز مطلق بين « حكومات الاستبدادية والحكومات المعتدلة : بإمكاننا أن نحار بين الكثير من الأنظمة تبعاً لمدى انسجامها مع ظروفها الخاصة ، ولكن شريطة أن يتوافر فيها مبدأ الاعتدال العالمي . يقول مونتسكيو :

« ليس العيب في أن تنتقل الدولة من حكم معتدل إلى آخر معتدل ، مثلاً من الجمهورية إلى الملكية ، أو من الملكية للجمهورية ، ولكن عندما تنهار وتتحدر من الحكم المعتدل للاستبداد » (٨ ، ٨) .

إن الاستبدادية ضرر لأنها تركز كل السلطات في يد واحدة ، في حين أن الأمة هيكل غير متجانس ، لا تناسه أبداً سلطة وحيدة متفردة . إن الاعتدال هو أن نأخذ في الاعتبار عدم تجانس السكان واختلاف تطلعاتهم على مستوى تنظيم الدولة وتوزيع السلطات .

الثقافات أن تعطيها لنفسها نابعة من ميل في التفكير وليس من الملاحظة . وعلى ذلك فإنها ليست إلا قرارا مسبقا . ففي داخلها تتكون الثقافة من عمل دائم للترجمة (أو كما يمكن أن نقول « لنقل المعاني ») ومن ناحية لأن أعضائها ينقسمون إلى مجموعات فرعية (من السن والجنس والأصل والانتماء الاجتماعي والمهني) ، ومن ناحية أخرى لأن الطرق نفسها التي يتصلون بها ليست متماثلة في الشكل ، فالصورة لا تتحول إلى لغة دون خسائر ، والعكس صحيح . فهذه « الترجمة » المستمرة هي في حقيقة الأمر ما يضي على مجتمع ما حيويته الداخلية .

وفضلا عن ذلك ، فبالرغم من أن الانجذاب للأجنبي أو رفضه مؤكدان في الواقع ، يبدو أن موقف الرفض أكثر شيوعا من مواقف الانجذاب . ولا بهم التفسير الذي سنعطيه لذلك ، سواء كان يتمثل في امتداد اجتماعي للمركزية الذاتية الصبائية أو في وراثية حيوانية أو في ميل الإنسان إلى بذل أقل جهد نفسي ممكن . فيكفي أن نلاحظ العالم من حولنا لكي نتحقق من أن الانغلاق على الذات أسير من الانفتاح على الآخر ، وإن ظننا أن العمليتين ضروريان إلا أن الثانية وحدها تقتضي جهدا واعيا ، وتفترض التطلع إلى مثال أعلى للوجود يختلف عن واقع الوجود . وبوسعنا أن نسمى مع نورثروب فراي Northrop Frye « إعادة تقييم الذات » Transvaluation عودة الذات إلى نفسها بعد أن أفادت من اتصالها بالآخر والقول بأن الانفتاح على الآخر يشكل في حد ذاته قيمة ، على عكس الانغلاق على الذات . وبخلاف الاستعمارة المفروضة التي تشبه الإنسان بالنبات ، إذ تنادي بترسيخ الجذور وتستنكر اختلافها ، سنقول إن الإنسان ليس نباتا وإن هذا ما يميزه . إن تطور الفرد (الطفل) يتم عبر انتقاله من حالة لا يوجد فيها العالم إلا بوصفه مرآة ووسيلة للذات ، إلى حالة تتفاعل فيها الذات مع العالم القائم بذاته ،

أن نجعل الآخرين يقرؤون ولكن أن نجعلهم يفكرون » (١١ ، ٢٠) .

التفاعل مع الآخرين :

يمكننا أن نميز مستويين في العلاقات الدولية : فيوجد من جهة التفاعل بين الدول ، ومن جهة أخرى التفاعل بين الثقافات ، ويمكن للثنتين أن يوجدوا في وقت واحد . فالعلاقات بين الدول التي تتركز ، بالرغم من الجهود التي تبذلها بعض الجهات العالمية ، على معيار واحد هو توازن القوى والمصالح ، لا تشكل جزءا من موضوعي ، وسأحاول أن أصف فقط بعض أشكال وأهداف العلاقات بين الثقافات .

فالمجتمعات الإنسانية ترسخ علاقات متبادلة منذ نشأتها . وكما لا يمكننا تصور أناس يعيشون بادی ذي بدء في عزلة ثم في مجتمع بعد ذلك ، فلا يمكننا تصور ثقافة ما بلا أي علاقات مع ثقافات أخرى : فالهوية تولد من إدراك الاختلاف . وعلاوة على ذلك ، فإن ثقافة ما لا تتطور إلا باتصالاتها ؛ فالتشاقف جزء لا يتجزأ من الثقافة . وكما أن بوسع الفرد أن يكون محبا أو مبغضا للبشر ، فإن المجتمعات يمكنها أن تعلى من شأن اتصالاتها ببقية المجتمعات أو على النقيض تفضل عزلتها (ولكن دون الوصول إلى ممارساتها بشكل مطلق) . ونلتقي هنا من جديد بظاهرتي حب وبغض الأجانب وتصاحب الأولى تجليات مثل الشغف بما هو غريب ، والرغبة في الهروب والدولية الثقافية - (cosmopolitisme) وتصاحب الأخرى عقائد « نقاء العرق » ومدح الأصالة والطقوس الوطنية .

وكيف يتسنى لنا الحكم على الاتصالات بين الثقافات أو انعدامها ؟ يمكننا أن نقول بادی ذي بدء إن كليهما ضروري : فمكان بلد ما يفيدون بمعرفة أفضل لماضيهم وقيمهم وعاداتهم بمثل إفادتهم من انفتاحهم على بقية الثقافات . ولكن هذا التوازن يعد بطبيعة الحال خداعا . أولا فإن صورة الوحدة والتجانس التي تبغى كل

كذلك التطور « الثقافي » عبارة عن ممارسة لإعادة تقييم الذات .

إن الاتصال بين الثقافات يمكن أن يفشل بطريقتين مختلفتين: ففي حالة الجهل المطلق تظل الثقافتان على حالهما دون أى تأثير متبادل ؛ وفي حالة التدمير التام (حرب الإبادة) يوجد بالفعل اتصال ولكنه ينتهى باختفاء أحدهما ؛ وهذا هو الحال بالنسبة لشعوب أمريكا الأصليين فيما عدا بعض الاستثناءات . أما الاتصال نفسه فيخضع لأشكال عدّة يمكن تصنيفها بصرف شتى . ولنقل بادئ ذي بدء إن التبادل المتساوى يمثل هنا الاستثناء وليس القاعدة . فمثلاً تؤثر المسلسلات التلفزيونية الأمريكية على الإنتاج الفرنسى مع أن العكس ليس صحيحاً بالضرورة . فعند المساواة بعد فى غياب عمل محطوط من قبل الدولة سبب التأثير نفسه ؛ وهو مرتبط بدوره بتباينات اقتصادية وسياسية وثقافية . ولا يبدو أن الأمر حدير بالاستنكار (وإن كان لنا أن نأسف له أحياناً) ، ولا مجال هنا لتوقع توازن ما فى ميزان المدفوعات .

ومن جهة أخرى، نستطيع أن نميز بين التفاعلات على أساس درجة نجاحها . وإنى أتذكر إحساس الإحباط الذى كان يتناهى فى نهاية المناقشات الحامية مع أصدقاء مغاربة أو تونسيين يعانون من التأثير الفرنسى ، أو مع زملاء مكسيكيين يشكون من تأثير أمريكا الشمالية . كان يبدو أنهم محصورون فى اختيار عقيم: فإما « المالينتشية » الثقافية أى التبنى الأعمى لقيم المركز ونيماته وحتى لغته ؛ وإما النزعة الانعزالية ورفض الإسهام « الأوروبي » والإعلاء من شأن الأصول والتقاليد ، الذى يوازى غالباً رفض الحاضر واستبعاد المثل الأعلى للديموقراطية من بين أشياء أخرى . ويبدو لى أن طرفى هذا الخيار مرفوضان على حد سواء ؛ ولكن كيف يمكن تجنب الاختيار ؟

لقد وجدت جواباً لهذا السؤال فى مجال خاص هو مجال الأدب ، عند أحد رواد نظرية التفاعل الثقافى وهو جوتيه ، صاحب فكرة الأدب العالمى *Weltliteratur* . وقد نتصور أن الأدب العالمى ليس إلا أصغر قاسم مشترك بين آداب العالم المختلفة . إن أم أوروبا الغربية توصت إلى الاعتراف بوجود تراث ثقافى مشترك وهو : الثقافة الإغريقية والثقافة اللاتينية . وأدمجت كل أمة بعض أعمال من البلاد الغالبة فى تراثها الخاص : لا يجهل المواطن الفرنسى أسماء دانتى وشكسبير وسرفانتس . وفى عصر العائزات فوق الصوتية والأقمار الصناعية يمكننا أن نضيف إلى هذه القائمة القصيرة بعض روائع الأدب الصينى واليابانى والعربى والهندي . تتبع هنا منهج التصنيفة محتفظين فقط بما يناسب الجميع .

ولكن ليست هذه إطلاقاً فكرة جوتيه عن الأدب العالمى . إن ما يهمه هى تلك التغيرات التى تضرأ على كل أدب قومى فى عصر التبادلات العالمية ، وهو لذلك يقترح منهاجاً مزدوجاً: فمن ناحية لا يمكن التنازل عن الخصوصية ، بل على العكس يجب التعمق فيها لاكتشاف الصفة العالمية بداخلها ، إذ يقول :

« فى كل صفة خاصة سواء تاريخية أو أسطورية أو نابعة من الحكمة أو مؤلفة بطريقة عشوائية سنرى العالمية تشرق أكثر فأكثر وتشف من خلال الطابع القومى والفردى » .

ومن ناحية أخرى فلا يجب الرضوخ أمام الثقافة الأجنبية ، ولكن يجب النظر إليها بوصفها تعبيراً آخر عن العالمية ، والعمل إذن على إدماجها إذ يقول :

« يجب أن نتعلم معرفة خصائص كل أمة حتى نتركها لها ، وهو ما يسمح بإقامة التبادل معها ، لأن خصائص أمة هى بمثابة لغتها وعملتها النقدية » .

بالذات : وهو أنه من الأسير دائماً تنظيم ما يسهل تنظيمه . إن تنظيم لقاء وزيرين أو مستشارين لبلدين أسهل من تنظيم لقاء المبدعين ، ولقاء المبدعين أسير من لقاء العناصر الفنية نفسها في إطار عمل ما (لذلك أيضاً فإن تنظيم البحث العلمى فى طريقه إلى التغلب على البحث العلمى نفسه) . هناك كم لا يحصى من الندوات والبرامج والجمعيات التى تأخذ على عاتقها تحسين التفاعل الثقافى . ومع أنه لا يمكن القول إن لها ضرراً ما ، إلا أنه يجوز الشك فى فائدتها . فعشرون لقاء بين وزيرى الثقافة الفرنسى واليونانى لن يكون لها أثر روائية مترجمة من إحدى اللغات إلى الأخرى .

ولكن إذا تركنا جانباً آفة البيروقراطية الحديثة ، يمكن تفضيل نوع معين من التدخل على أنواع أخرى . وانطلاقاً من مبادئ جوتييه يمكن القول إن هدف سياسة التفاعل الثقافى يجب أن يتمثل فى استيراد الثقافات الأخرى أكثر من تمثله فى تصدير ثقافتنا . لا يمكن لأفراد مجتمع ما أن يمارسوا تلقائياً إعادة تقييم الذات إذا جهلوا وجود قيم غير قيمهم ، ويجب على الدولة - التى تنبع من المجتمع - أن تجعلها فى متناول الجميع : لا يتم الاختيار إلا إذا علم الفرد بوجوده . وعلى عكس ذلك ، فإن الفوائد التى تعود على هؤلاء الأفراد أنفسهم من تنشيط إنجازاتهم بالخارج تبدو أقل أهمية بكثير . إذا كان للثقافة الفرنسية دور مميز فى القرن التاسع عشر فلا يرجع ذلك إلى دعم صدارتها ولكن لأنها ثقافة حية ولأنها - بين أسباب أخرى - ترحب بشغف بكل ما ينجز خارجها . وعند وصولى إلى فرنسا عام ١٩٦٣ قادما من بلدنى الصغيرة المتأثرة بحب الأجانب ، أدهشنى أن أكتشف - فى مجال معين وهو مجال النظرية الأدبية - الجهل ليس فقط بما كتب باللغة البلغارية أو الروسية وهى لغات غريبة ، ولكن كذلك بما كتب باللغة الألمانية وحتى الإنجليزية . لذلك كان أول عمل فكرى قمت به فى فرنسا هو الترجمة من الروسية إلى الفرنسية ... وانعدام الفضول تجاه

ولأخذ مثلاً من عصرنا ، فإذا كانت رواية (مائة عام من العزلة) تنتمى إلى الأدب العالمى ، فذلك بالتحديد لأن هذه الرواية لها جذور عميقة فى ثقافة العالم الكاريبى . وعلى العكس ، فإذا استطاعت أن تعبر عن خصوصية هذا العالم ، فذلك لأنها لا تتردد فى تبني الاكتشافات الأدبية لرابليه Rabelais أو لفوكتر Faulkner .

جوتييه نفسه ، ذلك الكاتب الذى تمتع بأكثر نفوذ بين كتاب الأدب الألمانى ، كان - كما نعرف - لديه فضول لا بكل اتجاه جميع الثقافات الأخرى ، القرية منه والبعيدة . وقد كتب فى إحدى رسائله :

« لم أنظر قط إلى بلد أجنبى ولم أخط خطوة فيه إلا وقد نويت معرفة الصفات الإنسانية العالمية فى أشكالها المتعددة ، وكل ما هو منتشر وموزع على سطح الأرض ، حتى أستطيع فيما بعد البحث عنه وإيجاده فى وطنى ، وتعرفه والعمل على النهوض به » .

إن معرفة الآخر تؤدي إلى إثراء الذات ، العطاء هنا يعنى الأخذ . لن نجد إذن عند جوتييه أى أثر للزعة الصفائية ، فى مجال اللغة أو غيرها :

« إن قدرة أى لغة لا تظهر برفضها كل ما هو أجنبى ولكن بإدماجها إياه فيها » .

ولذلك يمارس جوتييه ما يسميه - ببعض السخرية - « الزعة الصفائية الإيجابية » ، أى ضم ألفاظ أجنبية ليس لها وجود فى اللغة الأصلية . فجوتييه يبحث فى أدبه العالمى ليس عن أصغر قاسم مشترك ولكن عن أكبر ناتج مشترك .

هل يمكن تصور سياسة ثقافية مستوحاة من مبادئ جوتييه ؟ إن الدولة الحديثة الديمقراطية ، الدولة الفرنسية مثلاً ، لا يفوتها أن تجد مسؤوليتها ومواردها فى سياسة ثقافية دولية . وإذا كانت النتائج غالباً مخيبة للآمال ، فهناك سبب لذلك يتعدى هذا المجال

الضريقة التي أثر بها العرب على الثقافة الإسبانية ، وفيما بعد على الثقافة الأوروبية في العصور الوسطى وبداية عصر النهضة . وفي حالة الأفراد تبدو الأمور أبسط من ذلك ، وفي القرن العشرين أصبح المهجر نقطة انطلاق لتجارب فنية دائمة الطيبت .

إن « إعادة تقييم » الذات تعتبر قبسة في حد ذاتها . هل يعنى ذلك أن أى اتصال أو تفاعل بين ممثلي ثقافة أخرى يعتبر حدثا إيجابيا ؟ إن التسليم بهذا الأمر يجعلنا نقع ثانية في المآرق المنطقية لحب الأجانب : ليس الآخر طيبا مجرد كونه مختلفا . بعض الاتصالات له آثار إيجابية ، على عكس البعض الآخر . إن أفضل نتيجة لتقابل الثقافات هي في أغلب الأحيان النظرة الناقدة التي نوجهها إلى أنفسنا ، ولا يفترض هذا أن نمجد الآخر .

وهناك شكل آخر للتفاعل بين الثقافات يستحق أن يناقش على حدة بسبب طابعه المميز ، وهو العمل المعرفي . ويحلون لنا أن نتخيله نقيا ، شفافا ، حتى ننسى أنه أيضا عبارة عن تفاعل . إن وجود عالم السلالات أو عالم الاجتماع يغير من تصرفات الأفراد الذين يلاحظهم ، وهذه الملاحظة نفسها تحول بدورها من الأدوات الفكرية للعالم وبالتالي تحول العالم نفسه . وسبق لى أن مررت بالتجربة العكسية : كنت ، وأنا أسافر في أفريقيا الوسطى ، شديد الأسف لكوني مجرد مشاهد بدلا من حيابة فن معين ، زراعى أو طبى ، قد يسمح لى بأن أتفاعل وأصل بذلك إلى المعرفة « الحقيقة » .

ولكن هذا العمل المعرفي له أيضا درجاته الخاصة في الاستفاضة وفي التعمق . إن السياحة الحديثة جعلتنا نألف بعض البلاد المختلفة التي لهاها في فترة عطلاتنا السنوية . من السهل أن نسخر من السائح الذى وهو مسافر إلى الخارج يبقى وفيا لعاداته فيهمم بالتقاط الصور أكثر من اهتمامه بالأشخاص الذين قد يقابلهم . لا يجب أن نسخر منه فنحن جميعا سياح فرنسيون ، وأول لقاء لنا بثقافة أجنبية لأبد وأن يكون سطحيًا . قبل معرفة بلد ما

الآخرين إنما هو علامة ضعف وليس دليلاً على القوة : معرف الولايات المتحدة الفكر الأدبي الفرنسى أكثر مما معرف فرنسا النقاد الأمريكيين ، ومع ذلك لا يشمر الأنجلو أمريكيان فيما يبدو بالحاجة إلى دعم تصدير ثقافتهم . لابد من تنشيط الترجمة إلى الفرنسية أكثر من الترجمة من الفرنسية . إن معركة الفرنكوفونية تدور أولا داخل فرنسا نفسها .

إن التفاعل المستمر للثقافات يؤدي إلى تكوين ثقافات مهجنة ، وذلك على المستويات كافة : ابتداء من الكتاب ذوى اللغتين ، مروراً بالعواصم المتسمة بالدولية الثقافية وحتى الدول متعددة الثقافات . فيما يتعلق بالمجتمعات يطرأ إلى الذهن كذلك عدد من النماذج كلها غير مرضية : لنمر سريعا على نموذج الاستيعاب الشامل الذى لا يستمد أى فائدة من تعايش تراثين ثقافيين ، ثم نموذج الجيتو الذى يحمى ثقافة الأقلية وينزع إلى المحافظة على صفاتها ، ولا يعتبر بالتأكيد حلا قابلا للتأييد بما أنه لا يهيبى بأى شكل الإخصاب المتبادل . ولكن نموذج البؤرة الحضارية فى أقصى صوره حيث تأتى كل ثقافة من الثقافات المشتركة فيه بإسهامها الخاص فى خلق خلط جديد ، ليس هو الآخر حلاً مناسباً ، على الأقل فيما يتعلق بازدهار الثقافات ، ذلك أنه يشبه الأدب العالمى الناتج عن عملية الطرح حيث لا تعطى ثقافة إلا ما تملك الثقافات الأخرى ، والنتائج نذكرنا بهذه الأطباق ذات الطعم غير المحدد التي نجدها فى المطاعم الإيطالية - الكوبية - الصينية فى أمريكا الشمالية . إن الصورة الأخرى للأدب العالمى يمكن أن نستخدمها نموذجاً : لابد أن يحدث اندماج حتى نستطيع أن نتحدث عن ثقافة مركبة وليس عن تعايش ثقافتين مستقلتين . ولكن الثقافة الدامجة ، أى المسيطرة ، عليها أن تشرى نفسها بما تجلبه الثقافة المدمجة وأن تكتشف الثراء بدلا من البديهييات التافهة ، محتفظة فى الوقت نفسه بهويتها . نتذكر مثلاً - برغم أن هذا قد صاحبه فى بعض الأحيان إهدار للدماء -

أهلها لشدة امتزاجه بكل ما هو طبيعي . كذلك بالنسبة للمؤرخ حتى وإن لم يخطر بباله هذا الأمر إلا نادراً ، فهو يستطيع كشف معاني بعض الأحداث التاريخية لأنه لا يشترك فيها . من الضروري - في مرحلة أولى - أن يتطابق العالم مع الآخر ليحسن فهمه ، ولكن هذا لا يكفي ؛ فموقف العالم الخارجي هو بدوره عامل مفيد للمعرفة . إن الخبير الأوروبي في الحضارة الصينية الذي يريد أن يصبح صينياً تماماً ينسى أن ميزته تكمن في عدم كونه صينياً . إن معرفة الآخرين هي حركة ذهاب وإياب ، ومن يكتفى بالغوص في ثقافة أجنبية يقف بذلك في منتصف الطريق .

هل يعني هذا أنه يجب الرجوع إلى « أفكارنا المسبقة » وإعلان فراغ الحلقة التأويلية ؟ إن الصورة الدائرة ربما تعطي فكرة خاطئة بعض الشيء فلا نسمع بتخيل الحركة الموجهة ناحية الأفق البعيد ، أفق الحقيقة والعالمية . بعد أن مكث « العالم » فترة ما عند « الآخر » ، لا يرجع إلى نقطة الانطلاق ولكنه يحاول إيجاد مجال مشترك للتفاهم وإنتاج خطاب يفيد من كونه خارجياً ، خطاب لا يكتفى بأن يتحدث عن الآخرين بل يحدثهم أيضاً . إن روسو Rousseau الذي فكر في طبيعة هذه المعرفة قد أدرك هذا إدراكاً صحيحاً ، وإن ظلت ممارسته إياه دون نظريته ؛ فقد قال إنه يجب معرفة الفوارق بين الناس ليس للانغلاق داخل دعوى عدم إمكانية الاتصال ، ولكن لاكتساب معرفة تلقى الضوء على الإنسان بصفة عامة . بل إن هذه المعرفة لا يمكن الوصول إليها إلا من خلال هذا الطريق . يقول روسو :

« إذا أردنا دراسة الناس كفانا أن ننظر حولنا ، ولكن إذا قصدنا الإنسان ، لابد أن نتعلم أن نجول ببصرنا في الأفق البعيد . يجب أن نلاحظ الفوارق بين الناس أولاً لنكتشف خصائص الإنسان » (بحث في أصل اللغات) .

لا بد من إيجاد أسباب لذلك ، لابد من تعرفه ولو بطريقة عابرة . وغالباً ما يكون فضول السائح وحرصه الشديد على جمع التحف التذكارية محبباً إلى النفس أكثر من لامبالاة الخبير المقيم في بلد أجنبي لعدة أعوام ، الذي لا يهتم إلا بمصالحه . وفي الطرف المقابل نجد صورة العالم المتخصص والمتبحر في علمه ، عالم السلالات الذي يكرس حياته وقواه بأكملها لدراسة ثقافة أجنبية ، ويتكلم لغتها بدرجة إتقان أهلها نفسها بل أفضل منهم ، ويعرف تاريخهم ويمارس عاداتهم حتى يصبح في النهاية كثير الشبه بهم (مثل صديق لي متخصص في دراسة الحضارة الهندية ، ومع أنه من أصل فرنسي صرف يزداد يوماً بعد يوم تشبهاً بمواطنه بنغالي) .

هل نصل حقاً إلى معرفة الآخرين ؟ يقول مونتاني : « لا أتكلم عن الآخرين سوى لأعبر أكثر عن ذاتي » ، وكثيرون منا يشاركونه اليوم هذا الاعتراف بأننا لا نصل إلى معرفة شيء آخر سوى ذواتنا . ولكن خارجية الذات الباحثة عن المعرفة لا تمثل ضرراً فقط ، بل يمكن أن تكون ميزة أيضاً . إذا بقينا في إطار القرن السادس عشر يمكن أن نفضل على وضوح بصيرة مونتاني المغلوطة على أمرها مشروع مكيا فيللي المعرفي المبتكر ، فقد كتب مكيا فيللي في إهداء كتابه (الأمير) :

« كما يقف رسام الطبيعة في الوادي يرسم الجبال والمرتفعات ، ويصعد إلى القمم ليرى الوديان ، فمن الضروري أن يكون الإنسان حاكماً حتى يعرف الشعب معرفة عميقة ، وأن يكون من الشعب حتى يعرف طبيعة الحكام » .

إن علماء الإنثيا وفلاسفة القرن العشرين قد أحيوا هذا المشروع . ليس علم الإنثيا هو علم اجتماع المجتمعات البدائية أو علم اجتماع الحياة اليومية ، ولكنه علم اجتماع يتم من الخارج ، فإن عدم انتمائي إلى ثقافة ما يجعلني أكثر قدرة على اكتشاف ما يسهو عنه

حوار ونصوص



شايينا فى القاهرة

- يوزيف شايينا فنان المسرح البولندى .
- حوار مع الفنان البولندى يوزيف شايينا .
- يوزيف شايينا يتحدث عن المسرح .

A number of theoreticians have already tried to define Józef Szajna: is he a painter, playwright, sculptor, graphic or may be an architect of real, stage space or conventional space of a painting? No one found an adequate answer, as Szajna's exceptional talent and individuality are indefinable. Being a great painter, playwright, scenographer, sculptor and architect Szajna is above all an artist – an individual striving to express his emotions by means of visual media, no matter whatever field of art they belong to. He obeys the one precedent law: his own imagination, emotions and experiences. They form a material to give it a shape the artist needs, they inspired Szajna to tear and burn surfaces of his paintings long before Burn did it, they make the artist indifferent towards any particular style or convention.

General, elementary ideas and emotions in a very broad sense are the field of artistic interest of Józef Szajna. In his interpretation every personal experience becomes a general problem, embracing the whole of mankind constantly imperilled by evil forces that emerge from chaos, continuous struggle, pressing inertia of clashing forces. Out of such chaos overflowed by crying the act of Szajna emerges. By elimination and submissioin the shape becomes softly delineated, more clear and this gives the upper hand to the contents, somehow sublimates them and releases from the beliest of form.

Szajna's works are not produced to be beautiful or decorative. They are not even to be displayed in museums or galleries as the works of art. The one and only role of Szajna's compositions is to record and express emotions of their creator, then they can disappear, break up as the artist does not need them any more, whereas the audience still want to look at them to find their own troubles and worries. Józef Szajna was born on 13 March 1922 in Rzeszów; also he was 17 when the Second World War broke out – too less to fight in the regular army, enough to join the resistance movement.

Jerzy Madayki

هذه هي المرة الثانية التي يزور فيها شايينا القاهرة. عاش بيننا في «مركز الهناجر»
أدار ورشة فنية انتهت بعرض لافت. وحاور رواد المسرح ومبدعيه ونقاد حورا
حصبا. وهذا الملف ثمرة هذه الإقامة.

التحرير

يوزيف شايينا

فنان المسرح البولندى

تقديم: هنا، عبد الفتاح

معارضه وفنه التشكلى ، شاهدناها من خلال شرائط الفيديو ، ثم أعقبتها ندوات حول أعماله .

فى مصر هاجمه البعض وأثنى عليه البعض الآخر ، لكن أغلب ما كتب عنه لم يقف وقفة موضوعية متأمله عند رؤاه المسرحية وقضاياها الفلسفية المهمة كالحياة والموت ، والإنسان وآلة الزمن ، وعنصر المكان ، والضيق الإنسانى ، وضيق قيم الإنسان ، وموقف مسرحه من القضايا الفنية وتقنيات الممثل والسينوجرافيا وتشكيل الفضاء المسرحى ، ووظيفة المهمات المسرحية وبطولاتها فى العمل المسرحى بما هى شريك متساو فى الحقوق والواجبات مع الممثل البطل . وفى نهاية الأمر ما موقف مسرح شايينا الآن من قضاياها الإنسانية المعاصرة المتشابكة ؟

لم يشعر بوجوده فى مصر الفنانون المسرحيون من ممثلين ومخرجين محترفين وكتاب مسرح ، لم يلتق به الفنانون التشكيليون ، ولم يقف الكثيرون أمام هذه

رجل مسرح من الطراز الأول ، مؤلف لسيناريوهات أعماله المسرحية . فنان سينوجرافى . يقال عنه إنه فنان مجنون .. وصل به الأمر إلى الخبل ، فقد دمر الميراث المسرحى الإنسانى فى مسرحه ، ذلك الميراث الذى توارثته الأجيال منذ القرن الخامس قبل الميلاد وما قبله حتى عصرنا الحديث . قضى على مسرح الكلمة ، ليعود أكثر ارتباطاً بها ، باحثاً عن معادلات موضوعية أخرى تلخص أفكاره التى يجسدها فى لوحات وأشكال ودمى مينة تنطق حياة وألما .

جاء إلى مصر مرتين ، مرة ضيفاً شرفياً على المهرجان الدولى الرابع للمسرح التجريبي تقديراً لإنجازاته المهمة فى المسرح العالمى ، ومرة أخرى عندما دعاه « مركز الهناجر للفنون » فى الفترة من ٩ إلى ٢٤ من فبراير هذا العام ليقدم ورشة مسرحية لهواة المسرح بالمركز لمدة أسبوعين . فى هذه المرة قدم لوحة مسرحية هى نتاج خمسة عشر يوماً من البروفات المسرحية المتصلة ، وفى الوقت ذاته قدم عروضه المسرحية المهمة ، وأفلاماً عن

أثناء الحرب العالمية الثانية وبمعداها ، بداية من عرضه المسرحي (أكروبوليس) الذى زخر بأحداث تقع داخل المعسكرات ، وصولاً إلى كشف حاضره الشعب البولندى مع ماضيه .

إن العالم المسرحي لهذا الفنان يزخر بالمهمات المسرحية وقطع الإكسسوار التى ترمز فى نهاية الأمر إلى تلك الكوارث والكوايس المفزعة . فالحضارة الساقطة للقرن العشرين ، تقدم فى عروضه المسرحية باعتبارها سلة من قمامة بها مختلف المعادن والأنابيب وعجلات الدراجات ، وغيرها من الآلات التى يوجد داخلها قمامة من البشر الأحياء ذوى العاهات .

إن عروض شاينا ما هى سوى سلسلة من اللوحات ذات المغزى الاستعارى والرمزى ، لهذه اللوحات مدلولها المستقل عن الواقع ، حيث تشكل المواد وأزياء الممثلين الشائنة جزءاً غير ضئيل منه . وأحياناً نجد فى مسرحه لوحات ضخمة رائعة تلعب فيها الإضاءة ، والمادة «الديكورية» ، دوراً كبيراً فى التشكيل ، لكن الصفة الأساسية التى تطبع مسرحه هى « القبح » الجميل - تكويناً وشكلاً - الموجود داخل عملية الكولاج المسرحى ، الذى تؤكد عدوانية الأساليب والاستخدامات المساحية .

بعد الممثل - داخل مسرح شاينا - أصعب معضلة من معضلات أدواته الفنية ، حيث يطالبه بالتفرغ المثالى لعمله الإبداعي ، فالممثل فى مسرحه يغدو فى معظم الأحوال شيئاً من قبيل « الماريونيت » ، بل أقل درجة !

«لقد سرقت وجه الممثل - يستنرد شاينا - ولكنى فى مقابل ذلك أعطيته شخصيته ، أى أبقيت شخصية الممثل وحركته وقبل كل شيء روحه الخلاقة !»

المظاهرة المسرحية / التشكيلية الجديدة ، لي طرحوا السؤال نفسه : كيف يمكن لنا الاستفادة من إنجازات مسرحه فى مسرحنا سواء بالرفض الموضوعى أو القبول الواعى بما تتأثر به من الغير ! ولم يتواصل الحوار ما بين «شاينا» ورجال المسرح المصرى ، اللهم إلا القلة القليلة التى حاولت أن تقيم حواراً مثل هذا ، فحالة كان الجميع مشغولين ، وكأن الأمر لا معنى أحداً.. أو أن الكثير لا يحمل قضية ١٩

فمن هو شاينا ؟ ذلك الزائر العابر الذى جاء إلينا فى مصر طائراً ، وعاد إلى بلاده كما جاء فجأة !

ولد يوزيف شاينا فى بولندا عام ١٩٢٢ . رسام ، سينوجراف ، مخرج ، مدير للمسرح التجريبي « ستديو - جاليرى » .. فى أثناء الحرب كان سجيناً فى معسكرى الاعتقال الرهيب « أوشفيتشيم » و « بوخيفالد » .

اشترك فى عام ١٩٦٢ مع المصالح المسرحى جروتوفسكى فى تنفيذ العرض المسرحى (أكروبوليس) . وفى عام ١٩٧٢ أدار مسرحه التجريبي « Studio » .

يتعامل «شاينا» مع العرض المسرحى باعتباره رؤية بلاستيكية تشكيلية . وبلا ريب فإن أعماله المسرحية يشاهد فيها قدر غير ضئيل من الإنجازات الفنية الملاحظة من زاوية التشكيل المسرحى . فى بدايات أعماله كانت السمة الغالبة على أعماله السينوجرافية تكوينات الأفق وتشكيلها من بين عناصر حلقة ، مما يعطى المسرح خلفية مجسمة ذات أبعاد ، وتكوينات مساحية سبريالية تمثل عنصراً شعرياً للعرض المسرحى . وعندما تولى « شاينا » إدارة مسرح (نوساخوتا) بمدينة كراكوف البولندية الواقعة فى الجنوب ، أنشأ تياراً مسرحياً ينتمى بالتفسير من خلال الرؤية التشكيلية ، التى تصبح بديلاً فى أعماله عن رؤية أدب المسرح . ف « النيمة » الجوهرية لمسرح شاينا هى فضح حضارة القرن العشرين التى زخرت بتجارب الأفران البشرية فى



من أهم أعمال شايينا : (ريليكيا - دانتي -
سيرفانتيس - فاوست - بقايا ذاكرة (١٩٩٢) (لمن هذه
الأرض) (القاهرة - ١٩٩٣ - لوحة قدمت فوق خشبة
مسرح الهناجر ، وغيرها من الأعمال المسرحية المعروفة
والمجهولة ، التي دائما ما تجد لها معادلا موضوعيا فلسفيا
عبر الإطار البصري السينوجرافي المسرحي البارز .

عندما تولى شايينا مسرحه التجريبي « تياتر - ستديو
- جاليري » ظهرت ملامح كراهيته البالغة لخشبة مسرح
العلبة المغلق ، فقام بإعداد صالة مسرح جديدة تتسع
لحوالي أربعمئة مقعد ، أوصلها بمقدمة خشبة المسرح
المرتبطة بالطابق الأول بواسطة جسر أعد مسرحاً للعب
الممثل فوقه .

حوار مع الفنان البولندي :

« يوزيف شاينا » *

هدى وصنى

- هؤل ، يوزيف شاينا ، مسرح الاستديو الذى أنشئ عام ١٩٧١ إلى معهد للفن ، أراد فيه أن يستوعب مختلف الفنون أو يزاوج بينها من أجل تكوين الفنان الهلستوى (أى التشكيلى) للمسرح والسيلما والتلفزيون . لماذا فعل ؟

● أنشأت معهداً فنياً أسميته « ستديو - المسرح - جاليرى » وهو مركز للفنون . يتبادل هذا المركز الخبرات والتجارب الفنية مع المراكز الثقافية الأخرى فى العالم ؛ ويكمل مسيرته الآن المخرج والسينوجرافى البولندى ييجى جيجيجوجيفسكى . أما تجربتى الفنية فمازلت أقدمها وأحبها عبر رحلاتى إلى العالم وليس داخل بولندا فقط . إننى أعرض فنى المسرحى وأحقق رسالته ، كما أن أعمالى المسرحية والتشكيلية والسينوجرافية توجد فوق شرائط الفيديو / كاسيت ؛ ولها الكثير من اللقاءات الدولية التى نتحدث عن أعمالى ، ومسرح شاينا ، وفكرة (مسرح - ستديو) باعتبارها استمراراً للفنون . بحوى تحت ما يطلق عليه « الفنون المنضبطة » أى الفنون التى تحتاج إلى ممارسة تطبيقية تعتمد على الاستمرار والاختبار والتنظيم كالفنون التشكيلية والسينوجرافية وفن المسرح . إننى أقدم مسرحاً يحوى داخله خلاصة هذه الفنون .

- ما دور التعبيرية فى المسرح المعاصر ؟ وما دور السوربالية ؟

● لدى انطباع أن الاتجاهين : الأول والثانى يشتركان معاً فى حالة التغير التى طرأت على الفنون المعاصرة . فالعالم الذى اكتشف ظاهرة « ما فـ : » راقعاً « يوجد منذ فترة طويلة ، وبصـب فى نهاية

الأمر داخل مصطلح « السيريالية » . ولكن عندما نتحدث عن سيريالية . أندريه برتون « فإنه يشكل فناً له صيغة أخرى . ولذلك فإننى أشاهد عالمين : عالماً واقعياً ، وعالماً فانتازياً - عالماً يمثل ضياعاً داخل العالم المعاصر . ورغم أن الإنسان محاصر داخله ، إلا أنه يعد محاولة من الفنان للعثور على إجابات توضح له الدراما الإنسانية المعاصرة ، التى تهتم بالمشاكل الإنسانية التى تخترق الحدود ، وتستقل عن التراث الإنسانى ، والثقافات الإقليمية ، وهذا هو ما أستقرؤه فى لقاءاتى الدولية مع أناس مختلفى المشارب ، يفهمون فى برغم أننى لا أفهم لغاتهم . أرى فى التعبيرية تجميعاً للمشاعر وتكثيفاً للأحاسيس . أما ظاهرة « ما فوق الواقع » فهى ليست تياراً لإطالة عمر التعبيرية بقدر ما هى محاولة للتعبير عن أعمال لها تأثيرها النفاذ . إننى لا أقرر حقائق جافة فى فننى ، ولكنى أقود المشاهد فى مسرحى للاشتراك فى القضية المطروحة فوق الخشبة ، وأمام عينيه ، وفى أثناء وجوده بالمسرح . إنها تلمسه عن قرب وتسبر أغواره . ولذلك فإن مسرحى ليس بمسرح تقريرى أو ناسخ للماضى ، وليس فى نهاية الأمر مجرد استعراض للحقيقة التاريخية .

- ما مفهوم شايينا عن التكوينات المتحركة « mobile assemblage » وكيف طورها فى عروض التسمينيات ؟

● نشأ « الاسيمبلاج » و « الأنبلاج » emballages من الحاجة لبناء دراما جديدة . وهذان بدورهما يؤكدان التيار الذى أتحدث عنه ، ويعنى أن العمل المسرحى هو تركز المشاعر والمواقف داخل الفعل الدرامى وتكثيف لها ، لكن هذا لا يلقى المادة بطبيعة الأمر . بل على النقيض من ذلك ، يجعلنا نفصل وضعية الإنسان عن مجموع الأشياء التى تطوقه ، وأعنى بالأشياء هنا : القضايا



والمشاكل الفلسفية والميتافيزيقية ، وعلاقتها بالواقع الاستهلاكي الحاضر ، أى بقيمة المادة اليوم .
 إننى أنقص من قدرها ، أقل من أهميتها ، أفصحها ، وأفتتها . فى عام ١٩٦٠ بمدينة « بيس »
 عرضت مسرحيتى بنادى « أنتونين أرتو » فكتبت الصحافة الفرنسية : لقد خلق لنا شيئاً كلمة
 جديدة « ديبلاج » ، ومعنى هذا أننى حاولت فى تجربتى المسرحية أن أفكك المادة إلى أصولها ،
 لأعيد ترتيبها فنياً فوق الخشبة وفق منظورين آخرين : فلسفياً وجمالياً . إننى أحاول - عن قصد -
 أن ألقت الانتباه نحو القضايا الروحية فى حياتنا ، وأن أستخدم الفن بوصفه وسيلةً لتحرير الإنسان
 من عبوديته وأرمى بهذا إلى عبودية المادة المعاصرة أياً ما كانت أشكالها وصيغها .

- فى مقولة لك ، يبدأ المسرح عندما تنتهى الكلمة ، وأنت تستعين بالكلمة
 فى مسرحك ، فما مفهومك للكلمة ؟ وما مفهومك للتفصيل detail ؟ وما
 مفهومك للكولاج ؟

● فيما يخص « الكلمة » ، فإن تعليمى الفنى قد استغرقه المسرح الأدبى . لقد أشعرنى هذا المسرح
 فيما بعد بالملل . وفى رأى أن اللوحة والحركة تسيطران على عالمنا المعاصر ، وهما أكثر ما يثير
 اهتمامى فى فنى . لذلك أردت أن أصل بمسرحى إلى أن يكون مسرحاً قائماً على « الحدث » .
 وترجع هذه الرغبة إلى سنوات الستينيات ، عندما قام فنانون التشكيل الآخرون فى العالم ، وليس
 رجال المسرح ، بتنظيم عدد من مختلف المظاهرات الفنية « والهابيننج » لتغيير وتعديل مسارات
 الفنون (التشكيل - الشعر - الموسيقى - المسرح) .

لقد عشتُ فى ظل نظام سياسى بشع سُمى بنظام الستار الحديدى^(١) لم يسمح لنا بتعرف ثقافات
 الغير . دفعنا هذا الانغلاق إلى تعرف هذه الثقافات بطرق وأساليب سرية غير رسمية ، فاكتشفنا
 فنون الغير وثقافتهم . وأدى بنا هذا الانغلاق الثقافى والحضارى إلى اكتشاف شخصيتنا الفنية
 المتميزة فى الوقت الذى عرفنا فيه ما الذى يحدث فى أمريكا أو فى لندن أو باريس . انعكس كل
 ذلك فى تكوين فهم ووعى جديدين بالمسرح ، واكتشاف عنصر « السينوجرافيا » باعتبارها عنصراً
 رئيسياً محيطاً بالإنسان ، ينعكس عليه أسلوب جديد فى أداء الممثل . إننى أشكل هذين
 العنصرين (الممثل الإنسان / السينوجرافيا) عبر وجهة نظرى بما أنا مخرج / سينوجراف .
 أما « الكلمة » فلدى الحق فى أن أغيرها فى حدث مسرحى ، أشكلها فى حركة ، أعرضها فى
 لوحة ، أى داخل إطار حركة مسرحية بالمعنى الشمولى « للكلمة » ، وليس مجرد لوحة مرسومة
 بالمفهوم التشكيلى لفن التصوير .

فى البداية كانت « الكلمة » ، ولكنى أردت فى النهاية أن أغيرها فى لوحة ، والآن أعود فأغير
 اللوحة فى « كلمة » ، فى « كلمتى » ، لأننى أكتب كلمات عملى المسرحى . « والكلمة »
 هى تواصل للحدث المسرحى . فى إطار تلك الفنون التى أطلق عليها « الفنون المنضبطة » كما
 ذكرت من قبل حيث يتلاشى الفن العضوى الخالص ، وتصبح « الكلمة » استكمالاً للوحة ، أو

تخديدا لها، تغدو أكثر توحدا ، وليس فقط مجرد مادة شعرية خالصة . بغض النظر عن كل ما يقال عن « الكلمة » ودورها في المسرحية فإن للمسرحية دائما معاني متعددة ، ليست منفصلة داخل نفسها ، وإنما هي سلسلة متواصلة من المعاني المجردة . وإننى أسير نحو هذا الاتجاه ، اتجاه « المسرح المفتوح » ، الذى يمكن أن يحقق ليس فقط مجرد متغيرات جمالية ، بل إشكالية كذلك .

« الكولاج » هو لحظة « مونتاچ » مختلف زوايا الواقع المعتمد على ما أقوم بالتعريف به : « المسرح هو خلاصة عدد من أنظمة الإبداع » . ف « الكولاج » يدخل فى تركيب فنون الرسم والتصوير ، ويعنى ترابط مختلف المواد ، كى تستثير توتراً ما ، تكسر من أحادية معنى المنظور ، أى تهرب من الإيهام الطبقي . إننى أقوم بصنع « الكولاج » بدايةً ، وفوق خشبة المسرح أفنته ، باعتباره مصدراً لقوام شخصية الممثل ، ثم أُنحه فى النهاية « الكلمة » .

- ما موقع مسرح ، ستديو ، على الخريطة المسرحية فى بولندا ، وفى العالم ؟

- أنا على المعاش منذ عشر سنوات . تركت مسرح « ستديو » ، لكن مكانته كانت تشغل حيزاً مهماً فى الخريطة المسرحية البولندية والعالمية ، باعتباره مركزاً من أهم المراكز المسرحية التجريبية . لقد مرت بفترة سياسية عصبية ، خاصة فى أثناء الحرب العالمية ، لم يكن ثمة وقت للمسرح الذى كان يعد فناً ميتافيزيقياً آنذاك ، كان يجابه مخاطر شتى ، لأنه كان يقدم صراعاً حول الفكرة ، والحياة ، حول الموت . خرج هذا المسرح إلى الشارع ، واعتبر دليلاً حياً على التواصل .. تواصل المتفرج بالعمل الفنى وشهادة له . لقد اهتمنا اهتماماً جماً - نحن البولنديين - بقضية الوصول إلى الحرية المنشودة ، واستطعنا بعد كفاح مرير أن نحققها ، فى زمن تزامن مع خروجى على المعاش . تيقنت حينذاك من أن هذا ليس بزمَن تقديم المسرح . إن تلك السنوات العشر التى تخلت فيها عن مسرح « ستديو » ، قد تغير فيها بروفيل هذا المسرح ومودله فى الوقت نفسه الذى أصاب البولنديين من جنون التغيير المفاجئ .. فى كل شئ ، وأى شئ . مع أن البولنديين استطاعوا أن يحققوا قدراً من المساواة والديموقراطية بعد أن استعادوا حريتهم ، تلك التى دفعوا ثمنها باهظاً للوصول إليها ، ومازالوا يدفعون . وعاد المسرح من جديد . لكنه لم يستعد بعد قوته ، التى كان يملكها من قبل ، ربما كان هذا بسبب أن وسائل الاتصال الجماهيرى الآن ، تعلمنا أن المسرح لم يعد يقوم بالدور ذاته وبالرسالة نفسها كما كان من قبل . المسرح - على إطلاقه - يعلم ، يقود البشر إلى مرتبة عليا من وعيهم بإنسانيتهم . أما وسائل الاتصال الجماهيرى الآتية ، فهى التى تسيطر على كل شئ ، وهى - فى معظم الأحوال - تساعد على هبوط المستوى الفكرى لمتلقيها بواسطة الاستخفاف واللهو مع المتلقى وبه . ولا يمكن بأى حال من الأحوال أن نقدم فقط أعمالاً تلهو بالبشر ، فلا تعتمد الثقافة على اللهو . الثقافة صيغة من صيغ التعليم الاجتماعى . وفى ظنى أنه طالما سنكون بشراً أكثر ثقافة ووعياً ، فلا بد أن نصبح أكثر مناعة كى لانصبغ همجين ، فيدفع بنا هذا إلى الوقوف بالمرصاد ضد حدوث أى حروب إن أمكننا فعل ذلك !!

- ما تعريف المسرح المفتوح عند شافينا، وإن كان للمسرح دور استشرافي -
كما ترى - فكيف ينفصل هذا الدور عن فكرة «الواقعة - Happening»
المسرحية ؟

● الإرهاص أو الاستشراف هو نوع من القول الفصل أو الفعل المنشود، لكنه ليس واقعا مغلقا على نفسه. ويصعب أن أتصور نفسى قائما بفعل شيء لا أعرف - مسبقا - كيف أبدعه ؟ ولماذا أبدعه ؟ ثمة حاجات داخلية ما، ثمة نبضات تحكمني أو تأثير مسببات إبداعى، تدفعنى إلى ضرورة العثور على إجابات فنية مقنعة، تجيب على تساؤلات ملحة. إنها تنبع دائما من الباعث الداخلى، من الإلهام.

إننى إنسان منفتح على عالم الخيال والتصور، ومعنى هذا أننى لا أفكر فى مسرح محكم زاحر باللوائح والمواثيق وأجمعه فى مسرحية واحدة، دون إمكان الانفتاح على القضايا والمفاهيم الإنسانية؛ على تلك النبضات التى تسبح فى الخارج. الفنان محكوم بالظواهر التى تحيط به؛ يحيا داخلها ويرتبط بها أوثق الارتباط. دائما ما كنت أمثل ذلك الشخص. وفى اعتقادى أنه عبر الوسائط والأساليب، خلال «الورش الفنية» المتباعدة التى أستخدامها فى إبداعى، من منظور الورشة التشكيلية (البلاستيكية)، وفنون الجرافيك، والكولاج، والنحت، ينمو الفن المسرحى ويتشكل كيانه من كيان الحدث المسرحى. وهو أسلوب أقرب إلى (فن الهابيننج - Happening - الواقعة المسرحية). لقد أصبح «الهابيننج» صيغة تاريخية فنية، فى مواجهة الأحداث المنتظمة. إن بناء نسج العرض المسرحى الذى أبدؤه - كل مرة - مع فريقى المسرحى يختلف فى الصياغة عن أبنية نسج عروض مسرحية أخرى. من هنا أحصل على تغيرات فى الصيغ والنتائج الفنية، وأصل بهذا المفهوم إلى ما أطلق عليه «المسرح المفتوح» وليس المسرح المغلق محكم السداد.

- فى محاولات شافينا فى السبعينيات، محاولة لقراءة الكلاسيكيات وتفسيرها خاصة (هاوست) و (الكوميديا الإلهية)، لماذا هذه الأعمال بالذات ؟ وما دور إعادة القراءة ؟

● إننى لم أتعامل مع أى نص مسرحى بشرعية كاملة، وبمعنى آخر فأنا أتعامل معه ببحث مقصود. لذلك كنت أبحث منقباً عن الدراما الكلاسيكية، لأننى أرى أنها أكثر المواد نوصلا وشمولية مع تاريخ الإنسان المعاصر. فإذا أخذت فى أعمالى اليوم أفكار دانتى أليجيرى من (كوميديته الإلهية)، أو سيرفانتيس من (دون كيخوت)، أو بعضاً من أفكار جوته فى عمله المسرحى الكبير (فاوست)؛ فإن هذا يمثل لى نقطة انطلاق، أعدها حدثاً معاصراً وليس أسطورة تاريخية، فهى تحقق نصارعا فنياً مهما بين قيمتين: الفكر مع الحياة اليومية، تلامس الشعر والنثر، الحياة والموت. إننى أستعين بالأعمال الكلاسيكية لتضمن لى تواصل العمل المسرحى واستمراره فى حياتنا المعاصرة. فإذا لم أكن لذلك العمل وفيا، فسأشغل - بالضرورة - بقضية حياتية معاصرة، وسأنظر إليها



باعتبارها مفهوماً فلسفياً ، أخلاقياً . فالقضية الأخلاقية تعد إلى اليوم من أهم القضايا الإنسانية على الإطلاق. في عصرنا نكتب معظم الأعمال نثراً ، وهى أعمال جيدة الصنع ، متماسكة ، منغلقة على نفسها بإحكام . لاتصلح لأن تكون مادة لمسرحى . إننى أتنمى إلى جيل آخر من المبدعين له همومه وإمانيه وآلامه وإبداعاته . لقد أبدعت فى الوقت ذاته الذى أبدع فيه كتاب مسرحيون وروائيون أمثال روجيفيتش^(٦) وكونفيتسكى^(٧) ومروجيك^(٨) عندما كان شابا . نحن نعتقد أن جيلنا يبدع مادة أخرى تختلف فى إلهاماتها مع مادة الأجيال التالية . إننى أتعامل مع اللوحة داخل الحدث الدرامى فى المسرح . أما كتاب هذه الأجيال فيكتبونها بوصفها كلمات . الدراما الأدبية المعاصرة تلزم الكاتب بأن يحدد إبداعه داخل أطر المسرح الأدبى الوفى لمؤلفه . أما عملى فيلزمنى بأن أكون شرعياً ووفياً لنفسى فقط ، لذلك قررت أن أكتب نصوصى بنفسى وهى تعد نصوصاً ذاتية .

- كيف يرى شايينا علاقة المسرح بالدولة فى نهاية القرن العشرين ؟ وفى ظل ، النظام العالمى الجديد ، ؟

● إذا كان أولئك البشر الذين يعدون حقيقةً مسؤولين عن الدولة ، وعن الشعب ، بهمهم المستوى الثقافى والفكرى للمواطن ، فإن دولة كهذه ستعنى بالعلم ، والصحة ، والثقافة . فإذا افتقدنا فى عالمنا هذه العناصر الأساسية للإنسان ، فإننا سنكون شهود عيان على عدوانية أكثر انتشارا فى عالمنا وأشد خطورة فى مداها ، سنلتقى أكثر بقبائل بدائية من البشر ، أما السياسة ذاتها فقد أصبحت ظاهرة ، يشار إليها بإصبع الاتهام ، وفى الوقت الذى نسمع فيه من شغاه الناس شعارات ميثاق حقوق الإنسان ، تلتقط أذاننا كلمات حول تجارة السلاح . ثمة بلدان ودول يصبح فيها المواطن مخدوعا . فالطفل لا يجد من يدفع تكاليف تعليمه ، والإنسان « الهرم » الذى عمل طوال حياته عملاً شاقاً لا يجد فى النهاية رعاية اجتماعية ، ولا يملك ظروفًا ملائمة يستكمل فيها حاجاته الثقافية التى تملئها عليه حاجاته الحياتية ، فى ظل مجتمعات كهذه : يبقى السؤال ملحا : لماذا نحيا ؟؟

- كتب : جى ديمير ، الناقد الفرنسى عن عرض (ريليك) عندما قدم فى مهرجان نانسى : : لقد النهار آخر صرح للمسرح التقليدى من خلال هذا الفنان غير المسبوق ، . لماذا كان يعنى ؟

● هذه قضية مركبة ، كوجود ظواهر مشابهة لبعضها البعض ، كظاهرة الحضارة التكنيكية التى لا تتراجع عن تقدمها التقنى . ليس بمقدورنا اليوم العودة إلى تلك الأيام التى لم تعرف السيارات أو وسائل الاتصال الهاتفية . فإذا اعترفنا أن بعض التجارب الفنية تؤثر عن طريق فاعليتها فى النشاط الثقافى الحديث ، كما أن لها تأثيرها على بروفييل المسرح ، فلماذا لا نحاول أن نفهم لغتها الجديدة ورسالتها الأخرى ، بدلا من لفظها أو القيام بحرب شعواء ضدها ؟ . أعتبر مسرحية (ريليك) بمثابة لهذه النوعية المذكورة التى تقضى — بمعنى من المعانى — على المسرح التقليدى . إنه مسرح من نوعية جديدة لا ينبغى النظر إليه من خلال قواعد النقد التقليدية ، بل ينبغى استقراؤه من خلال مفردات لغته الجديدة ، باعتباره مسرحا معاصرا .

- توافقت شايينا لفترة عن الإبداع ثم قدم (شلادى) (Slady) (بقايا ذاكرة) عام ١٩٩٣ ، فما الجديد الذى يقدمه فى هذا العرض وما معنى التجريب بالنسبة له ؟

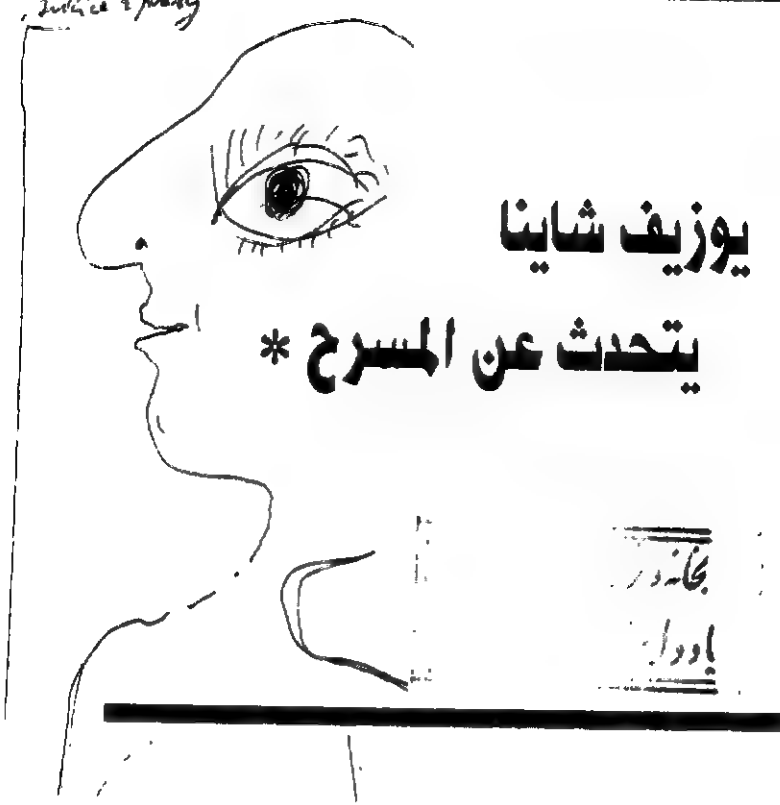
● (شلادى) ، أو (بقايا ذاكرة) هو آخر عرض من عروضى المسرحية ؛ لخصت فيه خبراتى وتجاربى الماضية ، على الرغم من أنه قد نظر إليه بمنظور آخر ، باعتبار أن الخبرات والتجارب المطروحة فى هذا العرض ، هى وليدة اليوم ، وريثة الحاضر وليس الأمس ، وعدّها النقاد آخر كلمة لى اليوم . أما

« المرحلة المسرحية » التي قمت بتقديمها في الورشة المصرية / البولندية بمسرح الهناجر - فهي تجربة من نوع آخر . في (بقايا ذاكرة) كان ثمة نص ، تتداخل فيه تجارب ومفاهيم ميتافيزيقية ، تتحدث عن الحياة والموت . إنها لا تلمس « الغناء » ولا تقترب منه ، ولكنها تبتعد عن تلك الظاهرة الساعية إلى « التوكيد الذاتي للحياة » . إنه قدر ما من الشعور بالمرارة اللاذعة ، المنبثقة عن تجارب فنان في المسرح لفترة زمنية تصل إلى نصف قرن من الزمان تقريباً .. من العمل المسرحي والتشكيلي ، إنه عمل يقوم بتكثيف شديد لتأكيد القيم التي تعد أكثر اقتراباً من « الإيمان بالأخرويات » كالبعث والحساب ، لمفهوم الحياة والموت معا ..

أما تجربتي مع هواة المسرح فقد أعطتنا معاً قدراً كبيراً من الشعور بالاستمتاع الفني . لم يكن هذا العمل في تلك الفترة القصيرة بالأمر السهل ، لأن فريقي كان من هواة غير المبدعين للعمل المنظم الدقيق ، ويمكن القول إن تدريبهم الفني لم يكن كافياً للعمل في المسرح ، ومع ذلك كانوا يعملون بحب جارف للمسرح ودفء نادر من الرغبة في معرفة كل شيء .. وكان هذا يكفيني ! ومع اختلاف المناخ الفني العام ، فقد استطاعوا الوصول إلى نتائج فنية فعلية ، وإلى حالة من التعبئة العامة الفنية ، منحتهم حالة من الرضا ، والرغبة في التجربة ، والوصول إلى نتائج تفيدهم في عملهم في المستقبل : خاصة في مجال التعبير الحركي والجسدي ، الشعور بالفضاء المسرحي ، التعامل مع القضية الإنسانية العامة عبر القضية الصغيرة الذاتية ، التعامل مع قطع الإكسسوار ، التعامل مع الكلمة في مكانها الصحيح ، وغيرها من القضايا الفنية للغة المسرح المعاصرة . وفي رأي أن ذلك مثل بعداً أكثر أهمية في تجربتي مع الشباب المصري وربما سيكون لهذا تأثيره في تشكيل مسرحكم المصري المعاصر ، أو على الأقل سيفيدو مفيداً لطرح تساؤلات حول ذلك المسرح قبل تقديمه : كيف نتعامل معه ؟ وقبل كل شيء كيف نبدعه إبداعاً صحيحاً ؟!

الهوامش :

- (١) السار الحديدي : اسم أطلق على فترة الحكم السلاف في داخل المسكر الشيوعي التي بدأت عام ١٩٥٦ ، وأطلق هذا الاسم كي يحدد السار المغلق الذي لا نفذ منه أو إليه أية حوادث جسام في أي ميدان من الميادين السياسية أو الثقافية أو الفنية .
- (٢) **تادئوسز روزيفيتش** : Tadeusz Rozewicz ولد في عام ١٩٢١ . شاعر ، كاتب مسرحي ، صحفي . سيارست أفلام . من أهم أعماله المسرحية (رحلة إلى متحف) و (الملف) و دراما (المسرح غير الملتزم) . في أعماله نشاطاً محدداً للموقف الأخلاقي للإنسان المعاصر ، وهو يتحدث عن وجهة النظر الأخلاقية هذه من بين الظروف الاجتماعية والثقافية الهيمية به .
- (٣) **كونوليسكي** : Tadeusz Konwicki ولد في عام ١٩٢٦ . كاتب روائي وكاتب سيناريو . نشرت له أعمال روائية : من أهمها : (ساعة الحزن) و (نقش في السماء) و (معمار حديث) و (آخر سنرات الصيف) . تتكرر في أعماله موضوعات وأطروحات عدة توصل الخط الأخلاقي .. عن الإنسان المعاصر في همومه الدانية وعلاقاتها بالمتنوع الخارجي . تتعامل مع قضايا مهمة مثل : دراما الشخصيات المقهورة ، ذكريات الحروب ، الأخطاء الأخلاقية القاتلة .
- (٤) **مروجيلك** : Slawomir Mrozek ولد في عام ١٩٣٠ . كاتب روائي ، ومسرحي . من أهم أعماله المسرحية : (تأخو) و (المهاجرون) و (الجزارة) و (رجال الشرطة) وغيرها من الأعمال المسرحية .. من أهم مجموعاته القصصية (الفيل) ، و (صيف صغير) و (الهروب نحو الجنوب) . إنه يستخدم لغة أقرب إلى لغة الصحافة اليومية ، التي يمتزج بها أسلوب حرويسكي ، يسخر فيها بشدة من الصيغ الحياتية اليومية ، يكشف أسلوب الإنسان المنفتح وسلوكه الكاذب ، ويطلع عن وجهة أئمة الفئالي والتناقض السلوكي الحياتي .



هل أنا مخرج أم لست بمخرج فقط ؟!

□ أى مسرح أعنيه ؟ .. مسرح عادى ! لكنه جديد . مسرح مفكر .. ذاتى . مسرح يمنح صيغة تصلح لما بعد الغد .. يتخلق فيه الحدث الإبداعي من مادة شعرية جديدة فى كيفيتها .. ليس من الضروري أن يملك خطأ تعليمياً أو توضيحياً : ما يهمنى أن تنبع مصادره من المشاعر والحواس ، من تشكيل خيال المتلقى ، الخيال الذى يستلهم الرؤية الذاتية ، الأمر الأهم هو أن لا يكون وسيطه المضمون الواضح ، ولكن عبر هارمونية الصيغ ، التى تصل بنا - فى موضعها المثالى - نحو مضمون جديد.

□ فى أثناء عملية الإبداع من فوضى التناقضات ، والتضاد يخرج من الطبيعة البشرية المزوجة شئ أقرب ما يكون إلى « الموضوع الفنى » - أى فكرة الحياة .

□ إن إفلاس الكلمة - مع الأسف - التى لم نعد نؤمن بها ، يمنحنا فرصة إبداع اللوحة أو الصورة . « فمسرح الصورة - اللوحة » هو مسرح يمنحنا إمكانية ووظيفة جديدتين ، هما نعرف الأشياء واكتشافها من جديد ، والقدرة على ملاحظتها فى آن. وللوصول إلى هذا المسرح ينبغى لقاءه عبر الحركة ، والحدث ، والتصور ، بواسطة نوعية جديدة من الأداء التمثيلى والتشكيلى .

□ عندما أنظر ، فعلى أن أنظر عبر منظور القضايا المحيطة بنا .. كان هذا ، آنذاك ، زمن معسكرات

الاعتقال الرهيب ، والأفران البشرية ، وتعد مرحلة نضجى النفس ، فيها تكونت رؤيتى عن الإنسان المعاصر ، وتوقفت هذه الرؤية عن أن تفسح لنفسها مكانا آخر لتغييرها : فليس لمة سبب يمنعنى من التنازل عنها . فهل نحن نحيا فى عالم مثالى ؟! ليس هذا بالزمن الذى تنمو فيه الزهور !!

□ أحوّل كل شئ إلى لوحة ، حتى تصبح الكلمة لوحة .. صورة .. ويمكننى القول بأننى أقيم فنى من خلال العرض المسرحى الذى عليه أن يقام فى الزمن والمساحة ، ليس بالضرورة فى بناء مسرحى ثابت . الحضارة المعاصرة ، التى تسيطر عليها - فى ظنى - اللوحة والحركة ، ترغمنى - ونسمح لى فى الوقت ذاته - أن ألقظ اللوحة المسطحة ، والجرافيك ، والاهتمام فقط بالسينوجرافيا ، ولكن ليس ذلك المفهوم بمعناه الشائع باعتباره منظما للفراغ أو الفضاء المسرحى ، بل باعتباره شغلى الشاغل فى إخراج العرض المسرحى برمته ، بكل مفرداته المسرحية . ولأنى فنان / تشكيلي / مصور ، فإن ما يهمنى « مفهوم الزمن » ، وللتعبير عن الزمن أبحث عن الكلمة / الإشارة ، ليس عبر تصوير اللوحة ، بل من خلال فن المادة وتفجير أسرارها .

□ ما يعنينى هو التفكير من خلال المشاهدة ، وليس فقط عبر الإصغاء . فى الحضارة المعاصرة اللاهنة تحطمت العلاقات الإحصائية ، ومعها دمرت رموز المسرح التقليدى . وبملاحظة الظواهر الجديدة ، لزم على الفنان أن يترك « الأنثيلى » الذاتى الذى يخلقه على نفسه . لذلك أشعر بحاجة أكثر إلى إبداع عروض مسرحية تتعامل مع فنون التشكيل البحث ، تماما كما يعثر الرسام على إمكانات أكثر رحابة فى التعبير عن نفسه عبر المسرح .



□ بدأ الفنانون التشكيليون / المصورون ، إبداع عروض (Happening - عروض مسرح الواقعة) ، فدمروا أسس المسرح المعتمد على الإلقاء الصوتي الضخم ، الذى يعد من المسارح المعشوقة بشكل عام ، وهو مسرح الطبقة المتوسطة الصغيرة . لا يهمنا أن نطيل أمد موديل مسرح كهذا ، فالواضح أننا نسير نحو مسرح نكتب سيناريوهات عروضه بأنفسنا .

□ ينبغى أن تكون البداية هى شعر المسرح ووسائله التعبيرية المتاحة ، وليس من خلال حركة أشبه ما تكون بحركة الكاميرا السينمائية وبخدع فيلمية . البداية يجب أن تكون عبر الحدث الدرامى / المسرحى للممثل فوق خشبة ، أحاول أن أحصل على شئ آخر يقترب من الأسلوب الفيلمي ، وهو أن يكون بناء الحدث وفعله ورد فعله داخل فضاء / فراغ مسرحى مفتوح ، أى فى مواقع مفتوحة كما يصور الفيلم ، وليس فقط فوق خشبة المسرح .

□ من الضروري اليوم أن يوجد الفنان داخل قلب العمل المسرحى كى يبدع ، فلا يمكن له أن يبدع إلا إذا وجد بذاته . ينقصنا العودة إلى ما يطلق عليه : الفن الذهني ، فن القرينة (القرائن) .

□ ليست الورشة المسرحية أو الأسلوب المسرحى الذى يتبعه الفنان بالأمر المهم بالنسبة لى ، ولا حتى النظام الذى أتبعه فى فنى ، الأهم هو أن يكون لدى شئ يمكن لى قوله فى فنى .. فلو أتت قدمت اليوم فيلما وأخرجته للوجود فإننى سأقدمه بالطريقة التى أبنى بها العرض المسرحى . إن فن المسرح ينبغى أن يستجيب للاحتياجات الشعورية والذهنية للمتلقي . يجب أن يكون أصيلاً ، لا يهم أن يكون جميلاً أو مبهرًا ، على عكس ما نرى فى المسرح الآن من محاولات إبهار تحاول أن تعلق من شأن المتعة المجانية على حساب الكشف عن خبايا النفس البشرية .

□ أتعامل مع السينوجرافيا منذ البداية باعتبارها إخراجاً للفضاء (الفراغ المسرحى) ، فعمل المخرج بالنسبة لى هو تنظيم الفضاء المسرحى المفتوح وبداخله الأحداث المسرحية . وهو بالنسبة للعالم التشكيلى يمثل واقعا مسرحياً متماسكاً بعالم أرض / اللعب . فالفضاء أو الفراغ بعد آلة ، تختذب الممثل وتدفعه إلى الصراع معها .

□ إن المسرحية تعنى التمكن من التنظيم والترابط فى عناصر العرض المسرحى . الحركة - الكلمة والصوت - التمثيل والتشكيل ، أى التمكن من بناء العرض المسرحى . فالإخراج إذن ليس فقط مجرد مغامرة وليس التمثيل « لها » . فإذا قلت إن الإخراج ما هو إلا فعل إبداعي ، فسيكون التقليدى . فالإبداع ذاتى ، هو النسيان فى الزمن . إنه محاولة الخروج من نفسى عبر الظاهرة المسرحية ، التى تبدو لى جديدة تشعر حواسى بجدتها . التمثيل لا يصح أن يكون مجرد غزل الممثل للجمهور أو افتضاح نفسه ، أو ذلك الذى يصبح معداً للبيع يتبدل ويصبح سلعة خلاقة فليس « كل شئ للبيع » .

ولذلك فإن أعظم شيء في الإخراج المسرحي هي البروفات ، وليست العروض المسرحية ذاتها . فالإخراج هو التقليل من المسافة التي تقع ما بين « التعارف » ومناطق وعينا الباطن .

□ إننى لا أخرج ، ولكنى ألهم ، أستشرف وأرهم ، المخرج يوجد فى « كونشرتو » ، والمسرح علاقة حميمة بالمخرج . داخل هذه العلاقة يتخلق الإبداع بكيانه المنفرد ، وكل ما يقوم به المخرج هو أنه يبحث فيه الفكر والروح ، يجلسه فوق الخشبة عبر ما يحدث داخل الزمن . الممثلون يعدوننى ممثلاً فى البداية ، وهم منجذبون لإلهاماتى ، يبدأون فى الإخراج - ومن هذا ينشعرون ظاهرة ، يمكن تسميتها بالعمل الجماعى الخلاق . تواصل هذه الأحداث يمثل بنية العرض المسرحى ونسيجه .

□ ينبغى بناء العرض المسرحى - وهذا عمل فيزيقى بحث ، يقوم داخله الممثلون بترتيب أحجار هذا البناء ونسيجه . إن الممثل - مع أنه يمثل عنصراً من العناصر المشاركة فى العرض المسرحى - يعد الأهم وبعد مستقلاً أكثر فى هذا الأسلوب من العمل ، ويكون أكثر إبداعاً ، وأفضل من أن يقوده المخرج ويوجهه نحو ما يراه .

إن تغير الممثل وتشكيله فى شخصيته ، إنما هى محاولة إقناعه بشئ لم يدركه بعد ، بشئ عليه أن « يدعه » . فالممثل شخص مفكر ، وهو يحيا بوعيه ، ليس بمانيكان أو مجند فى فرقة عسكرية ، ولكنه شريك وليس مجرد منفذ .

□ عناصر المسرح حية ، مادة تخيا وتنفس وليست جامدة أو ميتة . إنها هذا الزئبق السائل الواقع من مقياس حرارة (ترمومتر) قد انكسر إلى رذاذ، فتجميعه يعنى تجميع الفوضى وتنظيمها . كل مسرح محاولة لاحتواء المادة التى دائماً ما تحتاج إلى تشكيل . فى هذا الموقع كل شئ محسوب فى المسرح : المناخ العام ، الألوان ، الحدة ، بل العدوانية ، الأصوات ، الصمت ، الهمس ، والمعلومات ، وتشابك كل هذا فى عقد لا تنفطر حباته لينتج إبداعاً فنياً . فإبداع المسرحى الحقيقى مفهوم مفتوح ، أما المسرح الإلهى فهو مسرح منغلِق . والإخراج هو أن تتحرك سائراً فوق خشبة المسرح ، بين فنانيك وفضائك المسرحى ، وفى الوقت ذاته أن تبقى بين الناس وتتحرك معهم . المسرح هو أن تستثير نبضات محددة وتوترات درامياً ، أن تحاول العثور على رابطة درامية/مسرحية بين الاثنين ، مشاركة متوحدة لخلق العمل الإبداعى .

□ الذى يعيننا كذلك فى المسرح هو أن نحاول تقديم صدق ما تعرضه فوق الخشبة حتى ولو كان كذباً ، أن تجعل ما هو مستحيل فى الحياة يصبح أقرب إلى الصدق فوق الخشبة ، ولا ينبغى أن يتوقف عند مسرحة واقعيته . إننى لا أفكر فى طبيعة حقيقية ، ما يربطنى بستانيسلافسكى الزمن ، الذى يفصلنا عن بعضنا فى الوقت ذاته ، إننى أتفق مع عنوان كتابه المهم (حياتى فى الفن) لأن كلا منا يضع حياته نسيجاً لفنه . وهذا ما يجعلنى أتفق معه فقط وليس شئ آخر .

إن عملية الإبداع هي نشوء الإنسان، محاولة اختبار النفس، دفاع أمام السلبية - فكل إنسان يدمر نفسه بنفسه من أجل أن يبدع الإنسان الآخر، أى بيعته من جديد.

إننى أرى الفن من منظور آخر يبعده عن أن يكون مجرد مادة جافة إحصائية. لا ينبغي أن يكون الفن اليوم فناً مثقفاً طبقياً، لكنه فى الوقت نفسه لا يصح أن يكون مجرد سلعة انفعالية عاطفية تدغدغ أعصاب المتفرجين المرهقة أو المتعبة، إنما عندما نقوم بفعل ذلك، إنما نستبدل شيئاً بآخر، وستغنى عن شيء مقابل شيء آخر: نحن نشوء الطبيعة من أجل أن نصل إلى التعبير المنفعل والمعاناة البحث دون الوصول إلى جوهر الحقيقة. فالفن عندما يقدم ردود أفعال محددة، بالشكل الذى أفهمه، وأحاول القيام به، فهو تحوى داخلها سلسلة من الوسائل المرئية، وفى الوقت نفسه تتبع هذه الوسائط والوسائل من التجريدية، وهى فى مجموعها ستمنحنا ذلك الذى يطلق عليه «البساطة» الأكثر بساطة؛ ولكنه متوحد المعنى - فى رأى - إنها اللوحة التشكيلية.

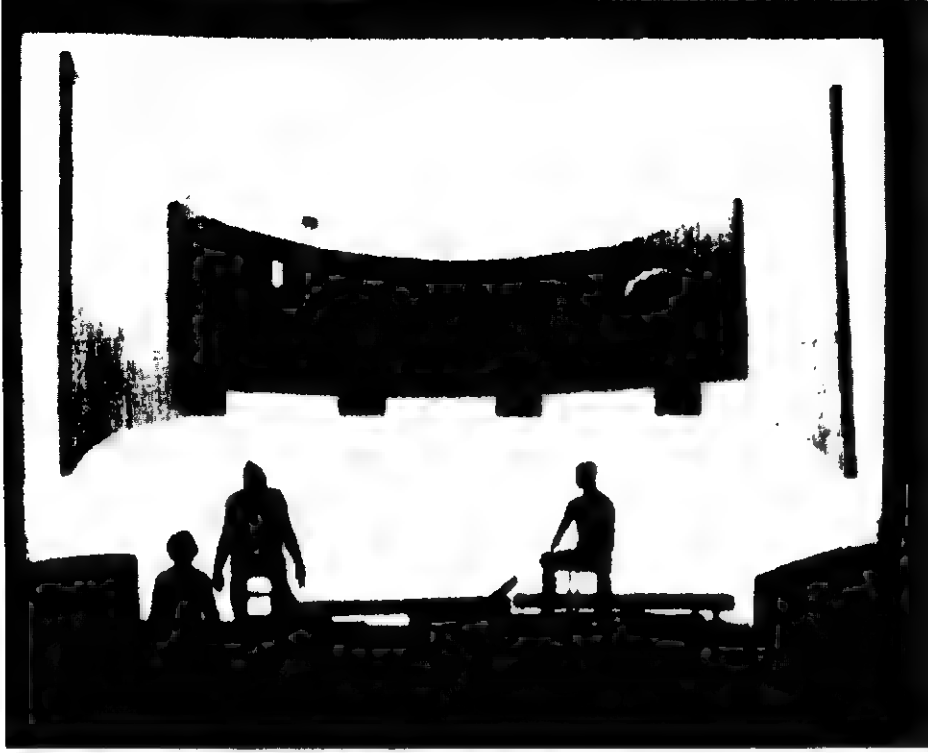
□ إننى أناضل من أجل معنى الوجود. أقف بالمرصاد - بواسطة فى - ضد ما أطلق عليه «اللامعنى» فى المضمون، ضد اللامكان فيما يخص «أمكن» و«اللازم» - فى الزمن، أى أننى أقلب الأشياء رأساً على عقب: فأناضل من أجل «شيء» يحوى بعد/ الزمن، وبعد/ الفراغ أو الفضاء المسرحى، عبر مفاهيم تخص الجنس البشرى، وليس فقط تعبيراً عن الحاضر.

□ لا بد أن أملك شيئاً داخلياً، ينبغي أن أكسر الحواجز لتتقنع ليس بداخلى فقط، بل مع أناس آخرين يشاركوننى ألمى. وهذا ما يدفعنى لفعل المسرح. إنى أعثر بهذه الطريقة على نفسى، ولكنى فى الوقت ذاته أجدنى أقف فى مواجهة هذه النفس.

□ نحن نحيا فى عصر وصل إلى أبعد حدوده وأطره الاستهلاكية، عصر مرمج بشكل لا يجعلنا نعثر على بديل له. لا نعثر على لا شيء. فإنا نل هو الذى يحكم عالمنا. نشره فى (ريليكا)، كما ينشر يهوذا الإسخريوطى فضته دليل خيانتة للمسيح وشراؤه لعالم مادى. فى العرض المسرحى (دانتون) أعرض قضايا بعينها: الكذب و«التلفيق»، الخضوع للأعراف، كل ما يهدر استنابنا اليومى.

□ فن المسرح اليوم محاولة توفيقية لربط نفسه بنقاط ضعفه التى تدمره. وهو فن ردىء عندما يشعر النقاد والجمهور معاً بالفخر به لأنه يرضى تقديراتهم وتقييماتهم متوسطة القيمة المعبرة عن فئة ضبقية متوسطة. إننى أريد أن أحدث مع بشر عبر الفن. ليس عن ذلك الذى يسهجهم ويلهو بهم، ليس عن أسلوب معيشتهم وكيف يحيون، بل عن ذلك الذى يهتزون من أجله، عن ذلك الذى يجعلهم يخاطرون بحياتهم من أجل الوصول إليه.

□ أفضل أن لا أربط الفن بالعلم، ولا بالدين ولا بالسياسة. فإذا ما اضطررنا لعمل تماثل من هذا النوع فيمكننا أن نقول: إن المسرح محاولة لتقديم خلاصة كل ذلك وغير ذلك من الظواهر التى تعد



أرضا تمتزج فيها كل القيم الإنسانية العليا. ما الاسم الذي يمكن لى أن أطلقه على فن كهذا؟! لا أعرف!!

□ إننى أقوم بإخراج المسطح، وأخرج الفضاء/ الفراغ المسرحى، أخرج للممثل، والممثل يخرج لنفسه، وفى كثير من الأحيان يقوم بالإخراج لى. فكل شىء إذن يتمركز فى عملية الإخراج. هكذا فهمت فن الإخراج عندما عملت سينو جرافياً بمدينة «نونا خوتا - Nowa Huta». هوجمت آنذاك. قليل لى بأن ما أقوم به لا يعد بالنسبة لزملائى الفنانين سينو جرافية. والحق معهم. فلى تنظيم المسطح المسرحى فوق الخشبة أحاول أن أهرب من العناصر المعمارية، استخدم قبل كل شىء مواد نحتية (من النحت)، تغدو فى يد الممثل فيما بعد شريكاً له فى اللعبة المسرحية. يمكن أن تكون هذه المواد مواد جاهزة، مثل الأحذية أو الدمى، إطارات سيارات أو سلالم، وأستخدم الأرض أحياناً، الماء، الدخان. ومن عناصر «القص واللصق» أرتق زى مثللى - ليس من الضرورى أن يخيطة دائماً «الخياط» المسرحى.

□ بواسطة تصادم الأحداث وتضادها، بمقدورى أن أسرد أفعال المسرح بشكل أفضل. توجد لغة مسرحية قوية كذلك، ربما تكون أقوى أحياناً من لغة الكلمات، ربما أكثر احتمالاً. وفى بعض الأحيان يمكن لنا فى المسرح أن نستعين بلغة عميقة أقرب إلى الصمت من لغة الكلام الصاخبة.

اللغة المسرحية تختلف اختلافاً بيناً عن لغة الدراماتورجيا المكتوبة. والمسرح - كما أقول دائماً - يبدأ هناك عندما تنتهى لغة الأدب أو لغة الكلمة!! . فالكتاب الدراماتورجى يتحدث لغة تعبر عن اللوحة الداخلية للإنسان، إنه يحدد سمة الطبيعة الإنسانية. أما نحن فإننا نشكل ذلك فى موادج بشرية فوق الخشبة، نقوم بتحويل ذلك المكتوب إلى مواقف زمانية/ فضائية مسرحية تخيا وتفعل. لا يهمنا تفاهات التاريخ، ولا الحكايات اليومية، بل مشكل «الفعل». تروق لى النصوص التى لها طابع الانفتاح الرحب، النصوص الشعرية، النصوص الخالدة على مثال دانتى وسيرفانتيس وجوته وفيتكاتسى، وكافكا. إن قيامى بعمل إعدادات عن هذه النصوص على شكل سيناريوهات، سببها هو أن أجد نفسى فى عالم هؤلاء الكتاب الكبار، إنه عالم أقرب إلى ذاتى وأكثر انساقاً مع روحى. إننى أجد فى هذه النصوص رموزاً وإسقاطات لعصرنا، وقيماً شعرية خالدة بخلود الإنسان، تمكننى أن أضمحها فوق خشبة مسرحى.

□ أشعر بتقدير واحترام كبيرين لعملية الإبداع الآتى، التواصل والسقوط اللذين يحدثان للصيغ والأشكال الإبداعية فى الفن. فالمسرح يسمح للفنان بأن يعرض القضية المطروحة فوق الخشبة بتكامل ووعى دقيقين. فى المسرح تخيا المهمات المسرحية الجامدة (قطع الاكسوار) ، تنفس المواد المينة بالقدر نفسه الذى يحيا فيه الممثل / الإنسان فوق الخشبة. أحياناً ترتفع قيمة هذه المهمات المسرحية إلى مرتبة الأبطال المسرحيين، تموت مع الأبطال / البشريين فى نهاية العرض.

□ يعتمد الفن «المفتوح» على مفهوم التغيرات التى تحدث فى أساليب العمل الإبداعى وصيغه. لقد تغلغل فى الإمكانيات الكامنة فى فن «الاشكل Informal» ، بعد ذلك اقتحمت فن «الكولاج» ، لكن اهتمامى كان يلص الجانب الخاص بمعمارية البنيات الداخلية للمادة. ثم انشغلت بعد ذلك بالدبيلاج؛ لأعود ثانية وأتعامل مع المادة الحية المتكاملة التى يصعب احتواؤها؛ هذه المادة هى: الممثلون والمتفرجون!!

□ أقدر الفنانين، أولئك الذين لا يفكرون فى الفن، ولا يحشون عن رسالة الفن، بطريقة تفكير أكاديمية تكرر نسخاً من النماذج القديمة المستهلكة. إن ذلك الذى يملك رؤية، سواء كانت ذاتية أو جماعية، يحيا فيه، أما ذلك الذى عيناه مغلفتان - فهو يموت!

التعامل مع الفضاء المسرحى

□ يعنى تكوين العرض المسرحى أن تنظيم الفوضى المشتتة التى تنبع، عن وعى، من شعورنا بفوضى عالمنا ولا بنيتة. لسنا مسرحاً وجد ليقم نظام تفكير محدد أو نسخاً جمالياً للبشر، بمعنى القيام بمظاهرة مسرحية فوق الخشبة للصيغ التقليدية فى الفن. ما نسعى إليه فى مسرحنا «ستديو» هو الخروج على نطاق المهنية أو الرسالة الأخلاقية الدعائية، والابتعاد عن كل ما يربطنا بالدوجماتية الجمالية وآلياتها. نريد أن نكون مسرحاً للإبداع المفتوح، مسرحاً يقيم حدثاً إبداعياً حياً.

□ المسرح الذى أحاول أن أشكله مسرح عضوى، يتصل اتصالاً وثيقاً بجوهر سيكولوجية الإنسان، بكل ما يربطه بعمق بكل ما هو فيزيقى فى الحياة، بدرامته الإنسانية، مسرح يقدم محاولة تقييم أخلاقى لهذه الدراما عبر مستويات تتطور بالتنوع والتباين. ولذلك فإن مسرح «ستديو» ليس بأى حال من الأحوال مسرحاً معملياً «للمانيكان» والدمى، يلعب الممثل الحى بوعيه وعمق مأساته الدور الملهم فى تكوينه، هذا الممثل الذى يودى أحياناً جهوداً فيزيقية ونفسية كبيرة، ولذلك يجب أن يكون مثلاً منتظماً دقيقاً، ويعرف تماماً - بوضوح - هدفاً لفعله، وسبباً لتحطيم فرديته وذاتيته لحساب رؤية إنسانية وأخلاقية جماعية.

□ أطرح عالماً مشتقاً - عن قصة - ليتمكن لى بعد ذلك أن أوجد «عضويته» وتكوينه الداخلى من جديد أرمى بهذا الوصول إلى التوحد النفسى للإنسان. على الإنسان أن يبدأ من موقع الأضداد والوقوف بقوة فى مجابهة الشرور، سواء أكانت سلبية أم إيجابية، إذا جاز لى قول ذلك. إن إنجيل الرب، والكتاب المقدس، وإن شئنا الدقة - الإنجيل - كان قاسياً على البشر، لم يعطهم الأمل فى المستقبل، لقد فرض على أجيال بأكملها نزعاً تاريخية / فلسفية واحدة لا تتغير، ولا ترى أى نزعات أخرى بديلاً عنها. واليوم ينبى لنا أن نهض، أن نقف بعد ركوعنا الطويل، لنناضل من أجل الفكرة، كما فعلت الأجيال السالفة فى الماضى ووصلت إلى نتائج شتى. فالبشر يحدون لذويهم من البشر الموت، وغالباً ما يكون شكل هذا الموت واضحاً للعيان، وأحياناً أخرى مقنعاً، بشعاً. لذلك كله ينبى العودة - بلا توقف - للتقييم الإنسانية، يجب إعادة بناء ثقة الإنسان بأخيه الإنسان.

□ إثنى أخلاقى، أو من عميقاً بذلك الذى أقوم به، وبرنامجى المثالى / اليونوى هو جزء لا يتجزأ من نفسى، بدونه لا يمكن لى أن أحيأ أو أهدع. إن دانتى وسيرفانتيس هما بالنسبة لى - رحالتان، يسيران فى العالم برسالتهما الأخلاقية التبشيرية. ولذلك فهما أشد اتصالاً وقرباً لى، لأن دانتى يعنى بالنسبة لى حجراً أساسياً لفنى، واقتراحاً إبداعياً يمكننى أن أشكل نفسى والعالم فى المستقبل، علمنى كيف ألترم باسم المجتمع ولصالحه بوشائج أخلاقية. إن هذا الالتزام الأخلاقى بالغد يستجيب للجمهور الذى يمثل الشباب القسم الأعظم منه.

هذا الاقتراح المزم بالغد وبعد غد، إنما يكسر الخوف والفرع الجارفين فى داخلى والآخرين، وهو قول ذلك الشيء جهراً، بدلاً من قوله صمناً، أن يصبح العمل المسرحى تحدياً للمجتمع بهدف خدمته، وتحرير الإنسان من كل ما يعوقه، من السلفية وأساليب التفكير التقليدية، العمل المسرحى الذى يرتبط بالأرض ارتباطاً أصيلاً، بقدرها، وبأقدار البشر، سواء كانت مرتبطة بالظواهر الطبيعية أو الفسيولوجية، إن هذا لا يحررنا من شىء، حتى أعظم الإنجازات فى مجال الكيمياء والفلك تخفى فى وعينا لأننا نأمل فى هذه الإنجازات التى ستجعلنا نحيا هناك - فى مكان آخر - بشكل أفضل.

□ إن الحوار المدرس والمرتب بين المخرج / السينوجراف يكمن داخلى باعتباره مصوراً يرى فيه لوحات، تماثيل تحت الفضاء (الفراغ)، مبدعاً للهابننج (الواقعة التشكيلية / المسرحية) ومنظماً

للأحداث البشرية ووقائعها التي يرتبط الإنسان فيها بعالمه الذاتى - يتيح لى هذا الحوار عدداً من الصواب، على أن أرى بعين روحى ما أريد قوله على لسانى، وكيف أوصل ذلك للآخرين باعتبارى مؤلف العرض المسرحى.

□ يقف العرض المسرحى فى معظم حالاته، بوصفه داعية سياسياً، يعبر عن «المانيفستو» الخاص به. أحاول أن أنقب عن ذلك الذى يعبر فى حياتنا اليومية بشكل طارئ، عن ذلك الذى بضيق أمام وعينا بوجوده. إن مفردات العرض المسرحى وإخراجها على المستوى التشكيلى الشمولى لما هو فوق الخشبة، وكذلك معرض الفن التشكيلى وغيرها من التجمعات الفنية، ينبغى أن تكون شيئاً نادراً حدوثه، ليس عليها أن تنسخ الواقع اليومى، ولا أن تكرر النقاب الجاهزة، عليها أن تجعل الإنسان أكثر نبلاً - لذلك ربما كان علينا أن نوجه كل هذه الفنون نحو المضمون والموقف الإنسانى الأهم، استهدافاً للاقترب من دراما الإنسان، وضرورة تطهرنا من خلالها.

□ العثور على العالم داخلنا يسمح للمخرج/ الملهم بأن يتعاون مع الممثل - شريكه فى الخلق الفنى - فى الإبداع المشترك داخل الفضاء/ الفراغ المسرحى. هذه المشاركة تستلزم مخرجاً شديداً التركيز، وتتطلب من الممثل قدرة كبيرة على التحمل. إن الطرفين مهتمان بلقاء فنى مشترك يسمى كل منهما فيه للتوصل إليه، يبدأ من البروفات وينتهى بالعرض المسرحى.

□ ثمة مناطق لم نعرفها، وهناك أراض لم نكتشفها بعد، تلك التى يعرفها الشاعر، وتلك التى تستلزم كشف أسرار «طوطمية» المسرح. وفى هذا يمكن لنا أن نؤكد سلوك الإنسان ونحركه بوصفهما قائلين بجوازان الكلمة الثرثرة. إننا نبحث عن وسائل حقيقية وأصيلية غير كاذبة، نمر بوضوح عن موقع الإنسان فى عالمنا المعاصر أكثر من الكلمة التى فقدت معنى وجودها. إن الممثلين فى مسرح «شديو» يلمسون بعض الحقائق البشرية التى ليس من السهل على الإنسان التصريح بها، ويشعر بها داخله بعمق. إن التعبير بوعى عن حالة كهذه، أو وضعية من هذا النوع، بواسطة التفاعل التمثيلى للظواهر والأفعال الدرامية هى السمة الصحيحة لورشنا المسرحية.

□ عندما كان الفنانون السينوجرافيون فى المسرح التقليدى يذهبون إلى المخرجين كى يروا «اسكتشات» أعمالهم التصميمية، كنت أنهمهم بمحدودية الإبداع، لأنهم يضمنون أقل إبداعاتهم فى أوراق وخطوط ورسومات، فى الوقت الذى يلفظون فيه أجمل ما عندهم من إبداع أكثر إثارة. واليوم باعتبارى مؤلفاً لسيناريوهات أعمالى المسرحية لا أقوم بصنع تصميمات سينوجرافية، ولكنى أترجم «اسكتش» النموذج التصميمى إلى واقع. أحقق رؤيتى المنحصرة فى مقياس هندسى (١: ١) إلى تصميمات حية تشمل الموديلات والرسومات والتقنيات المسرحية فعلياً.

□ ما أقترحه يحيا فى الخيال الإنسانى، فى مواقع لا نهاية لها ولا حدود فى الخنادق الصغيرة والكبيرة لحزننا. فاستقلالية هذا العالم يحددها الفضاء أو الفراغ المسرحى الذى يحوى منظوراً يختلف اختلافاً واضحاً عن ذلك الذى ليس بمقدوره تقليد الحياة بشكل تجسدى.. إنه الفن!

□ مفهوم المسرح المعنوى تشكل من تنظيم الفضاء المسرحى، ومن التفكير الشعرى، والرؤية التشكيلية التصويرية للعمل النحتى. ويمكن أن نشاهد هذا كله واضحاً فى (ربليكا).

□ إننى على قناعة من أن «ثلاثية المعيار» تمثل قاعدة لمضامين الفن الجديد وصيغه. تقوم هذه الثلاثية على الكلمات الراضية: كلا (للزمان) وكلا (للمكان) وكلا (للأشياء). أصول هذه الكلمات كلمات: دائماً، فى كل مكان، كل شىء. أى شمولية المكان والأبدية الزمنية للقضية والموضوع.

لا يوجد موضوع.. أى موضوع.. يمثل جوهر العمل الفنى، الجوهر هو الإبداع نفسه. فالعمل المسرحى يبقى مفتوحاً وليس مكتوباً بحرفية تاريخية، أو يحمل داخله بعداً جمالياً فوقياً.

□ فالمساحة/ الزمنية للعمل الإبداعى هى وحدة الماضى والحاضر وحدهم بالقادم أى بالمستقبل. إنها دائماً محاولة لتنظيم حالة الفوضى التى تطبع عالمنا، إنها صراع الإنسان فى لعبه مع الكائنات الحية. تنبع أهمية الزمن هنا من متغيرات دائرة النشاطات الإنسانية، ويمكن القول إنها تنشأ من مراحل متباينة فى التاريخ، يعبر عنها بواسطة صيغة العلامات. هنا تتصارع القيم القديمة والجديدة وتعكس إمكانات الرؤية المختلفة للمعرض المسرحى.

□ المعنى التطبيقي، الذى تحمله وظيفة العمل الفنى تبقى قضية المتلقى. أهم شىء هو المعنى الديالكتيكى الذى يتعدى الحدود الزمنية للعلامة، إنه رمز القدر الإنسانى. أما طريق التطوير للحدث



المسرحى فيمكن التعبير عنه هنا بواسطة التغير الذى يطرأ على مسيرة التاريخ، فالعمل الفنى يحاول أن يقدم لا منطقية الحياة بشكل ساخر. إننى أحاول أن أقدم هذه القيم فى أعمالى الإبداعية عبر بنيان يحوى حقائق تسير فى مدار يخرجها عن حرفيتها التصويرية، وحرفيتى المكان والزمن.

لقد تغير منطق النظرة إلى العالم، إنها تعتمد بشكل عام على المتغيرات التى طرأت فى المنظور الجمالى للفن. بنقصنا حتى اليوم عملية تحويل الصورة المرئية أو اللوحة الجمالية إلى كلمات تحوى داخلها القيمة الجمالية بالقدر نفسه الذى تحمله اللوحة، الكلمة التى تمثل حضارة غير المبصرين، ولذلك نحاول بواسطة الفن أن نخترق حجب هذا المفهوم، نحاول أن نشغل الفراغ الناشئ عن النظرة الأحادية لجوهر المسرح اليوم، ودوره بما هو وسيط للتغيير، وليس دور الإبداع للإبداع، أى الفن للفن.

إن طريق التغير فى بنية المسرح وهيكله يمكن أن يتعدى حدود الحواجز التى تقف حجر عثرة أمام الإبداع التطبيقي. فليس المسرح القائم على التفسير الأدبى أو الباحث عن الصيغ الشكلية هو الذى يهمنى، ولكن يعينى المسرح الذى أعثر فيه على قيمة الموضوع الإنسانى المطروح المسرح الذى تختفى فيه المقومات الشخصية للفنان وتذوب داخل الدراما الأدبية، يمثل لى طريقاً ممكناً للوصول إلى مسرحى العضوى ولغته - إنه مسرح السرد المرن.

□ لقد نبثت الحركة الطليمية فى مختلف الاتجاهات والتيارات، وأحياناً ما تتكسر فى نضال مع «اللاممكن» أو المستحيل الذاتى. وأحياناً أخرى توجد فى تيار مبدع فردى يرضى به الفنان ذاته، ومرة ثالثة، تصبح أشكالاً للإشباع الجماعى الأقرب إلى التصوف.

□ إن المتغيرات التى تطرأ على بنية الزمن والصيغ الفنية الشكلية تتفق مع الحياة والزمن، ولذلك فالسمة الذاتية للفنان هى الوحيدة التى تمنح معنى للفن. هذه الذاتية المذكورة هى السعى نحو السيطرة والهيمنة على الواقع المعيش، هى احتواء أكبر مساحات هذا الواقع الذى يشغله كل من الزمن والفضاء/ الفراغ. هذه هى منطقة استقلالية الفنان ومغامرته الذاتية.

□ الفن المسرحى هو اختزال المسافة التى تقع ما بين الظواهر المتعارف عليها والجهولة، تصل هذه المسافة إلى الزمن الشمولى والمعنى الإنسانى الذى يحيا طويلاً أكثر من كونه مجرد معنى يومى - مجرد حاضر أنى. علينا أن نرى جانباً واحداً فقط من الواقع بالشكل الذى يجعلنا نصرح بقول الحقيقة جزئياً، وفى أحسن الأحوال لا نصرح بشئ على إطلاقه. الفن لا يحتمل اقتساماً، فهو يسمى إلى الخلاصة، من هنا ينبغى العثور على اللغة الذاتية للفنان.. تلك اللغة التى نمتزج داخلها وحدة الإنسان وتفرد.

□ لا يرتبط دور المادة التشكيلية باسمها ولا بشكلها الداخلى. وتعرف المادة - المهمة المسرحية (الإكسوار) له علاقة وطيدة بواقعها المادى الذى يتشكل من خلال الممثل فى أدائه فوق الخشبة. فالمهمات المسرحية هى موضوعات ونتائج، تعد حصيلة للحضارة.. حضارتنا غير المستتبة.



□ ما يهمنى قبل كل شيء؛ هو الممكن فى الفن المسرحى. هو مولد العرض المسرحى القائم وفقاً لمادنى الأدبية التى تتشكل فى سيناريو/ مسرحى، هو العمل فوق الخشبة، التفكير فيه عبر اللوحة وليس من خلال النص الأدبى. التفكير من زاوية الأطر المسرحية وليس عبر المؤشرات والعلامات الأدبية فقط. هذا ما أسميه طريقة بناء السرد المرئى للعمل المسرحى. ما يهمنى الواقع المسرحى/ الفنى فوق الخشبة، وليس «الحبكة» الروائية المنبثقة عن المسرح الاجتماعى الساعى لتسليّة المتفرج.

□ يهمنى فى فنى تحليل الفضاء/ الفراغ المسرحى البحث فيه عن خط الأفق ومنظوره، الذى دائماً ما يعتمد عن الإنسان، بينما يتسع مدى فضاء الخيال ويغدو أكثر عمقاً. يقودنى هذا إلى فضاء جديد هو الفضاء/ الزمنى الذى يحيا بعلاقته مع الإنسان وفضائه الخارجى والداخلى، يختفى من وراء ذلك الرغبة فى العثور على وسيلة للخروج من هذا المأزق الفنى، واقترب أكثر من الأحداث التى تحويها المضامين والمعانى المعاصرة، أحداث تفهم باعتبارها محاولة للفعل الإبداعى/ الثقافى.

الفن المسرحى بالنسبة لى هو بمثابة الموضوع المفتوح. فإذا أصبح مغلقاً، فإن هذا يعنى أننى خسرت مسبباتى الفنية كى أسير خطوة تالية فى عملى المسرحى، ببساطة يعنى هذا أننى أقترت من الموت!!

متابعات

- من البلدة الأولى إلى البلدة الأخرى .
- حوارات ليلية . حول رواية هاتف المغيّب .
- الزمن الآخر بين التاريخ واللغة .
- مراودة المستحيل وقصد القيمة .
- جماليات التشكيل الزماني والمكاني لرواية الحواف .
- استراتيجيات السخرية في رواية إميلشيل .
- الاغتراب في رواية محمود حنفي .
- السنيورة . جدل الآخر .

بجانبه ومركزه

إدارة

من البلدة الأولى إلى (البلدة الأخرى)

أحمد درويش



«السيروورة» الذى يكتسب أبعادا جديدة من خلال نظرة
عيون جديدة لمكان قديم.

إن البطل الذى اختار الرحلة من البلدة الأولى
«الاسكندرية» إلى البلدة الأخرى «تبوك» هو إسماعيل
خضر موسى، مدرس الفلسفة، وخريج قسم اللغة
الإنجليزية والشخصية القلقة المتعطشة التى كأنما خلقت
«للمعرفة المتأخرة» بالأشياء، والتى تنوق إلى أن تفوز
باليقين مرة واحدة فى موعده «على حد تعبير الرواية،
وبشكل هذا القلق دافعا من دوافع الارتحال، إلى جانب
الدافع الرئيسى الذى يشكل معظم الحالات الأخرى
وتنضم إليه هذه الحالة وهو الدافع الاقتصادى، حيث
التحرك بين بقعتين متقاربتين من الأرض الأفريقية
والآسيوية فى جانب منهما يكمن مزيد من «الحبرة»
وفى الجانب الآخر، يكمن مزيد من «الشراء» وفى لقاء
البطل الأول «بفاروق» الذى سبقه إلى الهجرة بتجسد

العنوان الذى تحمله رواية إبراهيم عبد المجيد (البلدة
الأخرى) وهيكلا «الارتحال» الروائى الذى يغلف
أحداثها، ومكان «البلدة الأولى» التى تمثل «المنبع»
و«البلدة الأخرى» التى تمثل «المصب» تشير جميعها
جملة من القضايا، لا ينفصل هذا العمل الروائى من
خلالها عن مضامين أعمال حكائية كثيرة فى التراث
العربى، ولا عن أشكال فنية يصالح من خلالها هذا
النمط الروائى فى التراث العالمى.

لقد اختارت الرواية شكل «الرحلة» المألوف فى
التراث العالمى، والذى يقدم كما يقول مينييل ريمون^(١)،
أحد الطريقين الملكيين لرواية المغامرة وهما طريق
«الرحلة» وطريق «التجربة»، ويقدم كذلك الشكل الذى
يحتل المركز الأول فى القائمة التى اختارها «باختين»
لأنماط الأشكال الروائية التى تصعد من التكنيك المعاصر
إلى الأساليب الروائية القديمة، حيث يبدو البطل دائما
مزودا بملاحم خاصة، لا تعود إلى ملاحم ذاته فقط.
ولنما نكتسب من التنقل الجغرافى فرصة إظهار معنى

الدافع الاقتصادي عند حديث فاروق قريه عن أسباب رحلته مع أنه عريس جديد لم يمتص على زواجه عام واحد: «لا تشغل بالك، أردت أن تشتري أرضا في قريتها وأردت أن أشتري أرضا في قريتي» وفي أول مونتولوج يتحرك في نفس إسماعيل تمتزج الدوافع التي جعلته يقل الرحلة ولا يكون القلق أقل أهمية من المال:

«أنا في الثلاثين، ولم أحقق شيئا، ولا أحلم، زملائي المدرسون والمدرسات في مصر كانوا كثيرا ما يتحدثون عن أحلامهم وحيرتهم في نفسيرها، معظمهم مثلي لم يحقق شيئا ذا قيمة، ولكنهم يحلمون ويتحدثون عن أحلامهم، كنت دائما أقول لنفسى: لماذا لا أحلم حقا مثلهم؟ وأتساءل، حتى وصلت إلى أنني شخص راض بما أنا فيه، راض شديد الرضا، لا أرى للحياة بعدا غير رعاية أمي وأخوتي بعد موت أبي، كثيرا ما فكرت أنني ربما صرت شخصا غير راغب في الحياة ما الذي أوصلني إلى ذلك؟ القراءة القديمة التي انقطعت عنها؟ أم هو غبار في الفضاء يفسد صبوات الروح قبل أن تنشأ؟.. ربما كرهى الدين لحالة الرضا الزائد التي أعيشها هو الذي جعلني أوافق على السفر، لو لم أفر بأى شيء فلا بد أنني سأهز الركود عن روحي ولو مرة، لا يمكن أن أعود كما جئت، إن لم أفر بشيء، سيصينى ولو جرح صغير، إن لم أنجح سيكون لدى أسباب للفشل».

إننا هنا أمام دوافع الرحلة من البلدة الأولى «الاسكندرية» لعبور الصحراء أو البحر وهي دوافع يمتزج فيها المال المفقود الموجود، والثقافة المثيرة المحبطة والركود الذى يشكو من قضبان الفراغ المحيط ويريد أن يستبدل به فراغا آخر، يحلم أن يكون بلا قضبان أو بقضبان من

معدن أقل صلاحية، ولكن الدوافع في مجملها، تمثل تجسيدات «الرسالة الحضارية» التي تبحث عن فرصة للممثل، ومنفذ للمقايضة، وهي رسالة كانت محركا رئيسيا من مناطق الوفرة الحضارية، والاسكندرية نموذج مألوف لها في الأدب الحكائى، إلى مناطق تملك وفرة اقتصادية وتشكل مجالا لحركة مخزون الخبرة ومموها وحنى ثمارها، إن نموذج إسماعيل خضر موسى السكندري من هذه الزاوية لا يعتمد كثيرا عن نموذج «أبو قيسر» السكندري في (ألف ليلة وليلة). حيث يحركه أيضا الدافع نفسه من حمل «رسالة حضارية» تتمثل في وفرة الخبرة وقلة مجال الحركة في «البلدة الأولى» ولكنها أيضا تتوازي معها دوافع ثقافية ونفسية تتمثل في فوائد الأسفار الخمسة التي يحاول أبو قيسر أن يفتن من خلالها أبو صير رفيق رحلته بأهمية السفر^(٢٢):

«قال أبو قيسر الصباغ لأبو صير الحلاق.. لقد كرهت صنعتي من الكساد، ولكن يا أخي ما الداعي لإقامتنا في هذه البلدة، فأنا وأنت نساfer منها، تنفرج في بلاد الناس، وصنعنا في أدينا رائحة في جميع البلاد، فإذا سافرنا نشم الهواء، ونرتاح من هذا الهم العظيم، ومازال أبو قيسر يحسن السفر لإبى صير حتى رغب في الارتحال، ثم إنهما اتفقا على السفر، وفرح أبو قيسر بأن أبو صير رغب في أن يسافر، وأنشد قول الشاعر:

تفرج عن الأوطان في طلب العلا
وسافر فلى الأسفار خمس فوائد
تفرج هم واكتساب معيشة
وعلم وآداب وصحة ماجد
وإن قيل في الأسفار هم وكربة
وتشتت شمل وارتكاب شدائد
فموت الفتى يحمله من حياته
بدار هوان بين واث وحاسد».

عبد المجيد مستقرا لبطله إسماعيل خضر موسى وقد رآها ابن بطوطة من منظور القداسة، حتى وإن كانت «القداسة السلبية» فهو يرى فيها المدينة التي سرفت بغزو الرسول لها ومرور جهود المسلمين الأوائل عليها^(١) :

« ونزلنا إلى تبوك وهو الموضع الذي غزاه رسول الله صلى الله عليه وسلم، وفيها عين ماء كانت تفيض بشيء من الماء، فلما نزلها رسول الله صلى الله عليه وسلم وتوضأ منها جادت بالماء العين، ولم يزل إلى هذا العهد ببركة رسول الله صلى الله عليه وسلم، ومن عادة حجاج الشام إذا وصلوا منزل تبوك، أخذوا أسلحتهم، وجردوا سيوفهم، وحملوا على المنزل وضربوا النخل بسيوفهم، ويقولون: هكذا دخلها رسول الله صلى الله عليه وسلم، وينزل الركب العظيم على هذه العين، فيروى منها جميعهم، ويقمّون أربعة أيام للراحة وإرواء الجمال واستعداد الماء للبرية المحوقة التي بين العلا وتبوك».

إن ابن بطوطة لم ير في «البلدة الأخرى» تبوك، إلا مكانا له جانب من تاريخ القداسة السلبية أو الإيجابية، وطلعت هذه الرواية على عنصر الزمان فمحتة فلم تظهر في لقطته فوارق بين تبوك القرن الأول والقرن الثامن، ولم يظهر للبشر الذين يعمرونها ظلال حية بالخير أو الشر، فكانت البطولة المطلقة للمكان. غير أن نصا حكايا آخر سبق ابن بطوطة بحوالى قرنين من الزمان، وهو النص الذي صاغه الفقيه الأندلسي ابن جبير في رحلته التي سماها (رسالة اعتبار الناسك في ذكر الآثار والمناسك) والتي اشتهرت برحلة ابن جبير، يقدم لنا زاوية أخرى من زوايا الصراع بين الواقع والقداسة في وصف «بلدة أخرى» في الأراضي الحجازية، حيث لا يكتفى بالتعامل مع إشغاعات القداسة التي تحيط بالأرض «المكان»

إن دوافع الرحلة من البلدة الأولى «الاسكندرية» في حكاية أبو صير وأبو قير التي كتبت في أواخر القرن الخامس عشر أو أوائل القرن السادس عشر، تمثل بذرة لدوافع الرحلة من البلدة الأولى نفسها بعد أربعة قرون، في رواية إبراهيم عبد المجيد، ويتضافر هنا وهناك فائض الحضارة والخبرة والثقافة والإحساس بالحاجة إلى ذلك كله في «بلدة أخرى» تملك فائضا من «الخير» في مجالات مكملة.

لكن الرحلة الأولى اتخذت طريقها إلى أوروبا حينما نزل أبو قير «في غليون في البحر المالح» على حين اتخذت الرحلة الثانية طريقها إلى آسيا عبر الجو، وحين «انفتح باب الطائرة فرأيت الصمت»، والنقطة التي اختارنها الرحلة الأولى ظلت غير مسماة «مدينة ما وجد مثلها في المدن» وهي «المدينة الفلانية» التي يكره سلطان النصارى ملكيها ويهد أن يقتله بأى ثمن، ولكن النقطة التي تختارها الرحلة الأخرى محددة على الخريطة؛ إنها «تبوك» إحدى مدن الجزيرة القريبة من المدن الإسلامية المقدسة، وهذا الاختيار ذاته يدخل برواية «البلدة الأخرى» إلى إحدى الدوائر الدقيقة في أدب الرحلة في التراث الحكائي، إنها دائرة الاقترب من القداسة وحوار الواقع معها، أو فلنقل في الحقيقة إنها صراع القداسة والواقع على أرض الحكاية. ولقد لون ذلك الصراع كثيرا من صفحات أدب الرحلة في التراث العربى. بين تحرك القاص مجذوبا بهالة القداسة، أو رصده للواقع الذي يجابهه في «البلدة الأخرى» التي تلامس الأرض المقدسة على النحو الذى يجمده، أو اندفاعه من خلال مرارة عدم التوقع إلى الزاوية الأخرى التي قد تدفعه إلى التركيز على سلبيات هذا الواقع في صراحة مريرة أو الاكتفاء بالتلميح إلى أن الأفكار المتواترة في «البلدة الأولى» عن «البلدة الأخرى» ليست دائما لها هالة القداسة كما يظن.

لقد اقترب ابن بطوطة في القرن الثامن الهجرى (الرابع عشر الميلادى) من «تبوك» التي اختارها إبراهيم

وانما ينتقل إلى رصد المارة التي يشعربها زائر الأرض المقدسة في القرن السادس الهجري والناجحة من اتساع الهوة بين الصورة المثالية والواقع المخالف ، يقول ابن جبير ^{١٤} :

« وأكثر هذه الجهات الحجازية وسواها فرق وشيع لأدين لهم ، قد تفرقوا على مذاهب شتى ، وهم يعتقدون في الحاج مالا يعتقد في أهل الذمة ، قد صيروهم من أعظم غلاتهم التي يستغلونها ، ينتهبونهم انتهاها ويسبون لاستجلاب ما بأيديهم استجلابا ، فالحاج معهم لا يزال في غرامة ومؤونة إلى أن يسر الله رجوعه إلى وطنه ، ولولا ما تلافى الله به المسلمين في هذه الجهات - صلاح الدين (الأيوبي) لكانوا من الظلم في أمر لا ينادى وليده ولا يلين شديده ، فإنه رفع ضرائب المكوس عن الحاج وجعل عوض ذلك مالا وطعاما يأمر بتوصيلهما إلى « مكثرة » أمير مكة .. فمضى أبطاط عنهم تلك الوظيفة المترتبة لهم عاد هذا الأمير إلى ترويع الحاج وإظهار ثقيفهم بسبب المكوس » .

ثم يتحدث ابن جبير عن بعض المضايقات التي يتعرض لها الحاج في الأراضي المقدسة ، ويدفعه ذلك إلى أن يقطع كل صلة بين القداسة والواقع ، ويتطرق في حكمه ، تطرف « مكثرة » أمير مكة في ظلمه للحجاج حين يقول :

« فأحق بلاد الله بأن يظهرها السيف ، ويغسل أرجاسها وأدناسها بالدماء المسفوكة في سبيل الله ، هذه البلاد الحجازية لما هم عليه من حل عرى الإسلام واستحلال أموال الحاج ودمائهم » ^{١٥} .

بل إن ابن جبير يصعد من ثورته ليصل بها إلى الموافقة على مبدأ ديني ، يقول إن بعض فقهاء الأندلس

في عصره كان قد دعا إليه ، وهو أن فريضة الحج يمكن أن تسقط عن المسلمين في بعض الأزمنة التي يزداد فيها ظلم ساكني الأراضي الحجازية لكيلا يصبح الحج تغريرا بالنفس ، يقول ^{١٦} :

« فمن يعتقد من فقهاء أهل الأندلس إسقاط هذه الفريضة عنهم ، فاعتقاده صحيح لهذا السبب وبما يصنع بالحاج مما لا يرتضيه الله عز وجل ، فراكب هذه السبيل ركب خطر ومعتسف غرر ، والله قد أوجد الرخصة فيه عني غير هذه الحال ، فكيف وبيت الله الآن بأيدي أقوام قد اتخذوه معيشة حرام ، وجعلوه سببا إلى استلاب الأموال واستحراقها من غير حل ومصادرة الحجاج عليها وضرب الدلة والمسكنة الدية عليهم ؟ »

إن وثيقة ابن جبير التي مضى عليها نحو تسعة قرون تقدم سطا في أدب الرحلة ترصد من خلاله « البلدة الأخرى » رسدا يتحرر من الظلال المقدسة التي احتفظ بها المكان من خلال « المجاورة » ويتم التعامل المباشر مع سكان المكان أي مع الجانب الزماني منه .

غير أن هناك اتجاهها وسطاً في رصد علاقة القداسة المثالية بالواقع المخالف عند الحديث عن البلدة الأخرى ، وهو هذا الاتجاه الذي يكتفى بالتلميح للمخالفة من خلال تغليفها بموقف قصصى ، أو وضعها في سياق الحديث عن ظاهرة إيجابية كشذوق الفن ، وهذا الاتجاه على كثرته في الأدب الحكائي بدءا من أحاديث رواة الأدب القدماء حول مجالس الغناء والطرب في البيئات الحجازية مروراً بقصص الغزل العذرى ، ظلت أصداؤه تتردد في أدب الرحلة المعاصرة ، التي تتقدم نحو « البلدة الأخرى » من هذا المنظور ؛ يصف يحيى حقي مجسدا من محال انغماء في المدينة المنورة في الثلاثينيات من هذا القرن ^{١٧} :

من غرب أفريقيا، فيقطعون القارة سيرا على الأقدام ويمبرون البحر إلى بر الحجاز، فتخطفهم القبائل وتسترقيمهم، فإذا بالحر القادم لبیت الله يصبح عبدا بظلم أهل الأرضى التى بها بیت الله، فإذا وصل الناجون إلى جدة سكنوا فى أطرافها فى بيوت من الصفيح ويستعينون على الحياة بتشغيل النساء فى حمل الماء إلى البيوت، دون أن يقبل الرجل - فما بالك بالمرأة - امتهان كرامته بالخدمة فى البيوت .

إن هذه النزعات جميعا فى رصد البلدة الأخرى رصبت فى الخطاب الحكائى المعاصر الذى يتخذ من صحراء الجزيرة أو مدنها مجالا لحركته، وشاع التركيز على ملمح التناقض بين العناصر الحضارية والفطرة، أو الأخذ بظواهر التقدم الحضارى تحت تأثير الوفرة المادية مع بقاء جوهر التفكير الوسيط أو القديم متشبعا فى النفس والقلب والسلوك لانعطيه إلا قشرة هشّة يتكفل التكنيك القصصى بإزالتها حتى تتم ملاسة السطح الحقيقى القريب، وفى هذا الإطار نجد رؤى قصصية كثيرة مثل رؤية سليمان فياض حول انطباعات البدو فى الجزيرة إزاء رؤية أول سيارة «فورده» حمراء، والإصرار على أن روحا شيطانية تتلبس هذا الكائن الغريب، وأن تطهير المنطقة من الروح الشيطانية لا يتم إلا بإحراق هذا الكائن الغريب، أو رؤية محمد عبد السلام العمرى حول انشغال المهندس المعمارى بالقياس الدقيق لأبعاد مبنى حديث فى الصحراء فى الوقت الذى ينشعل فيه «الكفيل» بقياس أبعاد صدر صورة راقصة رآها فى إعلانات مجلة كانت فى يد المهندس، أو رؤية (نجران تحت الصفر) فى عمل يحيى خلف أو (برارى الحمى) وغيرها. وكثيرة هى الرؤى القصصية التى تنتمى إلى هذا اللون من الاقتراب الشديد من الواقعية فى الإنتاج

«نحن فى المدينة المنورة، فى بيت رجل نرى..» وسبب اللمة هو الاستماع إلى مطرب... هو هذه المرة رجل بدين، يرعى ضفائر له طويلة، لولا العقال الذهبى لحسبته زوجته لاهو .. أغناء فى مدينة أظهر القبور ؟ ولكن مهلا مهلا، إننا لن نستمع إلا لتواشيح دينية، وقصائد فى مدح الرسول، فلا إثم علينا، ولكنى لاحظت بدهشة شيئا لم أعرف سببه فى مبدأ الأمر، المستمعون يزحفون المنشد بسرعة لينتقل من دور إلى آخر، ليحيى الوقت الذى يستطيعون فيه بلا حجل، أن يرجوه غناء قصيدة «أنا على دينك» .. زالت دهشتى حين تبين أن أغنية «أنا على دينك» هى نسخة طبق الأصل لحنا ونصا، ولهجة عامية مصرية لأغنية أم كلثوم التى كانت شائعة فى ذلك الوقت، ومطلعها «أنا على كيفك» حينئذ أتهز جميع الحاضرين من شدة الطرب، وطفح البشر على الوجوه ... انظر كم كانت بارعة وساذجة معا، حيلتهم فى كسر القيود، وهدم السدود، لينفذ الطرب إلى قلوبهم ولو من أضيق ثغرة .

إن هذه النظرة الرومانتيكية فى تناول واقع «البلدة الأخرى» المقدسة فى المدينة، تتقدم بها نظرة أخرى أكثر «واقعية»، حين يرصد يحيى حقى نفسه مشهدا آخر فى جدة يساعده فيه البعد النسبى عن المكان المقدس، على أن يخطو بعض خطوات على طريق ابن جبير فى الرصد الواقعى غير المتحفظ، يقول (٨)؛ فى وصف مشهد للحياة اليومية فى جدة فى الثلاثينيات :

«اعتدت الطلست لأستحم ليس فى الدار مياه جارئة، والباينو ترف لانحلم به، ولكن لايد من انتظار السقا، امرأة من التكارنة، يأتون

القصصى المعاصر. وتضع بذلك حدا للإحياء المكاني الحالى أو للتأمل الرومانتيكى المهوم .

*

إن هذا التراث الحكائى الضخم فى النظر إلى «البلدة الأخرى» يتجمع ويتكامل ويتفرغ وينضج فى رواية (البلدة الأخرى) لإبراهيم عبد المجيد، التى نغم على امتداد مايقرب من أربعمئة صفحة مسرحا متكاملا، يستعين فيه القاص بكثير من الوسائل الفنية فى سبيل رصد بعد حضارى ونمط سلوكى وملامح عالم روائى كامل يلتقط من خلال شخصيات تبدو متباعدة المنبع، ولكنها تتقارب جميعا على مشارف دوامة مصب مكاني يسمى «تبوك» وإذا كان القاص قد اقترب كثيرا من نقطة المصب فى (البلدة الأخرى) فإن عينه لاتكاد تفارق بلدة المنبع، الإسكندرية، البلدة الأولى - ولقد نرى فى أعمال قصصية سابقة إشارة إلى الإسكندرية أيضا باعتبارها بلدة أولى، أثناء الحديث عن بعض مدن الجزيرة كبلدة أخرى^(١). لكن ضفيرة المنبع - المصب تأخذ عند إبراهيم عبد المجيد هاجسا رئيسيا لا يكاد يغيب عن الذهن، ويذكر من بعيد بالتقابلات التى كان يحن إليها رفاعة الطهطاوى فى باريس كلما رصد فى (تخليص الأبريز) ملمحا هناك، ذكره بشيء ما هنا، ففى رعشة الرغبة الأولى أمام «واضحة» بنت الجزيرة التى يثبت أن جدّها لأمها كان مصريا ذهب إلى الحج فأستقر، تسأله واضحة: «مصر جميلة بأستاذ وفى يوم العيد يتجول فى شوارع تبوك الخالية ليتذكر شوارع الاسكندرية العامرة:

«أدخل الشارع العام الأسواق اليوم، أبواب المحلات كلها موصدة تذكرنى بأبواب محلات شارع المكس بالإسكندرية بالليل... الشارع ليس طويلا كما رأيته من قبل وها أنذا أحصى عواميد النور فأجدها حوالى مائة على ناحية واحدة، إذن هى مائتان على الناحيتين، ولاداعى لاحصاء الجانب الآخر».

إنه - وبالمسخرية - يذكّرنا وهو يقيس علائم الحياة والموت فى الليل والنهار فى البلدة الأخرى، بما كان يصنعه ابن جببر وهو يرصد الظاهرة نفسها منذ نسعة قرون فى البلدة الأولى «الاسكندرية» حين يقول^(٢):

«ومن الغريب أيضا فى أحوال هذا البلد تصرف الناس فيه بالليل كتصرفهم بالنهار فى جميع أحوالهم، وهو أكثر بلاد الله مساجد، حتى إن تقدير الناس لها يطفى فمنهم الكثير المقلل، ينتهى فى تقديره إلى اثنى عشر ألف مسجد، والمقلل مادون ذلك لا ينضبط فمنهم من يقول ثمانية آلاف، ومنهم من يقول غير ذلك».

بل إن ابن جببر يقيس بالباع أبعاد فنار «الاسكندرية» :

«دعنا أحد جوانبه الأربعة فألقينا فيه نيفا وخمسين باعا، ويذكر أن فى طوله أزيد من مائة وخمسين قامة».

وهو عندما يرى على شاشة التليفزيون فى وحدته القائلة يوم العيد فيلما سينمائيا تذكره المثلة بالإسكندرية :

«أحس الآن بالهواء الراكد القديم فى أزقة حينما بالمتراس بالإسكندرية وبرائحة سينمات الدرجة الثالثة حينما كنا نجرى بلا ملل خلف الكورتيسة الحافية أينما عرض».

إن هذا التزاوج بين المدينتين يولد لونا من التمزق يجعله يود أحيانا أن ينسى البلدة الأولى :

«صار على أن أجاهد لأنسى، لاشيء هنا ينسبك شيئا، تبوك لاتنسبك «أملك وأبوك». والمسألة أن الغرباء هم الذين جاءوا يبحثون عن النسيان».

فى «البدة الأخرى» كل آماله وطموحاته وتحليلات خلقة ثقافة فأوصلته إلى ذروة نقطة الإحباط .

غير أن البطل لا يصل إلى ذروة الإحباط وحده، بل ولا يفاجئنا بها، ولا يجعلها نغمة مفردة فى عالمه الروائى الذى حشد له انماطا مختلفة من نماذج بشرية، تكاد تلتقى جميعا عند نقطة واحدة هى إحباط المسمى فى «البدة الأخرى» والرواية تسرب إلينا هذه النماذج البشرية مسيرا ومصيرا فى نغمة هادئة، يكاد يمتزج فيها مناخ القصة القصيرة المفضل من التفرّد والغربة بمناخ الرواية، التجمع والألفة، ويبدو هذا الحشد البشرى نجما «صناعيا» لا تربط أفرادها انسجة طبيعية ويعيش كل منهم عالمه. وكأنه أريد للرابطة الوحيدة بينهم وهى رابطة المكان فى «البدة الأخرى» أن تفرغ من محتواها، وأن تصبح أرضا تتلاصق فوقها الأقدام دون أن تعطىها أو تأخذ منها أى قدر من النبض المشترك. إن الأسلوب الروائى هنا بالمعنى العام للمصطلح، يذكر بما كان يقوله رولان بارت فى مطلع دراسته «درجة الصفر فى الكتابة» حين يقول ^(١١) :

«هناك أسلوب ليس وظيفته فقط التوصيل أو التعبير وإنما يذهب إلى أبعد من ذلك، حين يفرد لغة تعد فى وقت واحد «التاريخ» والزواية التى ننظر وإليه منها» ^(١٢).

إن قافلة الشخصيات من هذه الزواية تتحرك كلها، وكأنها تتحرك معصوبة المئين نحو مصير قدرى هو الإحباط، الذى يتجاوز مفهومه فى هذه القافلة الملحمية إحباط الفرد وحده، أو أهتزاز مصير طالب العمل أو الثروة. ويلتقى فى هذا المصير النساء والرجال، الوافدون والمقيمون والقليلون الذين ينجون من الإحباط الظاهرى ستقع حياتهم فى اللامعنى، أن عايدة الممرضة المصرية، هذا النموذج الذى يقرر أن يغنى العمر كله ويضحي بالسعادة من أجل رعاية أخ مريض أصيب بالشلل يوم

ويبلغ التمزق مداه حين يعود فى أجازة عابرة للبدة الأولى وقد وجد نفسه فى مرحلة ثالثة لاهو مشدود إلى فترة ما قبل الرحيل عن البدة الأولى، فالذكريات بعيدة ولا ذكريات البدة الأخرى استطاعت أن تملأ فراغا رغم أن شخوصها أحياء ومصالحتها متشابكة ونبض الأمس القريب يطن فى أذنيه :

«لا عايدة ولا واضحة ولا روز ماري ولا أرشد ولا منذر ولا نبيل، لا عابد ولا منصور ولا وحيه ولا صالح سنهور الثقفى، لاشىء يشدنى للعودة ولا شىء يشدنى للبقاء، إنما هو شعور غامض يدفعنى للإمام وشعور غامض يشدنى للخلف، مسافر أنا من مصر إلى تبوك الآن، وجئت منذ عشرين يوما من تبوك إلى مصر فمن أى البلاد أنا، وفى أى بلد ثالث ولدت ونشأت».

إن هذا التذبذب بين محورى «البدة الأولى» و«البدة الأخرى» هو الذى سوف يجعله يبدو فى المشهد الأخير فى الرواية وهو يستقل الطائرة، مغادرا البدة الأخرى، غير عائد إلى البدة الأولى وغير عارف إلى أين يتجه.

«أنا بالفعل لن أعود يانبيل - ستبقى فى مصر؟ سألتنى وقد اتسمت عيناه ببهجة مفاجئة، قلت :لا، ورأيت الدهشة تأخذ مكانها فوق وجهه. وأنا لأعرف كيف أجبت بذلك، لكن لا إجابة أخرى عندى حقا، هذا ما أشعر به كأنه يقين».

إن وصول البطل إلى هذه النقطة فى المشهد الأخير لانقف دلالتة عند مجرد لوحة عابرة، ولا حتى نهاية غامضة وإنما يمتد الأمر فى حالة «قصة المكان» إلى فقدان العصب الرئيسى، وزوال السند الأساسى الذى كان يحلم إسماعيل خضر موسى أن يجده، وقد صب

عنى وعن غيرى وتركنى فى الشوارع
أربعة أعوام ثم أخذنى ١٩٧٥ .. والذى
أخرجنى بعد ثلاثة شهور ليأخذنى عام
١٩٧٧، ليخرجنى وأخرج أنا من
مصر كلها..» .

ومع أن هذا النموذج مشحون برموز الإحباط،
فإننى لأستطيع أن أدفع عن نفسى الإحساس بالتكلف
فى رسمه الروائى، وفى حشد التواريخ المتعاقبة التى قد
تكون صالحة للرمز باغتيال القوى الوطنية فى مراحل
متعاقبة، ولكن هذا الرمز جاء على حساب أحكام بناء
الشخصية الروائية.

إن الإحباط فى الرواية قد يحىء لهؤلاء الذين
تطاردهم الأقدار، فيأخذ شكلاً مأساوياً درامياً مثل
النماذج السابقة، أو لأولئك الذين يطاردون الثروة فيأخذ
شكلاً كوميدياً ساخراً، فأرون التايلاندى الذى يحاول أن
يزيد ثروته من أجل أن يشتري بيتاً فى بانكوك ويلجأ إلى
تقطير الخمر فى الكامب، وعم عبد الله الكفيل يعرف
ذلك ويشرب منها، ولكن العمال الباكستانيين بعد أن
عادوا من الحج وشوا به رسمياً فأصبح لابد أن يفصل
من عمله، ويصاب حلم البيت بالإحباط، وقبلت
الآسيوى قرر اعتناق الإسلام ليتمكن من الحصول على
الجنسية والبقاء فى البلدة الأخرى :

« كان يريد البقاء فى المملكة، قتل نفسه،
ذهب اليوم للشيخ بالحكمة لبشهر إسلامه
انتهى كل شيء وحولوه إلى المستشفى
للختان فمات » .

وعندما مات فى عملية الختان رفضوا أن يدفنوا
حشته فى الأرض المقدسة، وأرسلوا النعش إلى بلده ومعه
مكافأة سخية لنهاية الخدمة .

وهل تقل إحباطاً نهاية الدكتور رأفت طبيب
المسالك البولية المصرى الذى كان قد هاجر من أجل أن

زار نيكسون الإسكندرية، سوف يظل طموحها أملاً معلقاً
معباً بالرموز السياسية لا يحمل بصيص رجاء ويبلغ فى
حرمان النفس حتى فى اللحظات القليلة التى تلتقى فيها
مع إسماعيل خضر الذى يكاد يدور فى الدائرة نفسها
وهو يحمل عبء وصية والد، أوصاه بأمه وإخوته قبل
الرحيل، وقد أصبح فجأة ثقلاً فى عنقه ورمزاً للمسؤولية
هبطت على من لم يتدرب على حملها، ويعمل المكان
فى الحالتين، حالة عابدة وحالة إسماعيل، على فصل
الروابط التى كان ينبغي أن تكون أكثر اتصالاً مع
المسؤولية الجديدة، ويتجسد معنى التفكك إلى جانب
معنى الإحباط فى صلة كل من المرأة والرجل
بمحيطيهما القريب والبعيد ولا يمثل كامل البلتاجى فى
الرواية إلا نموذجاً للإحباط السياسى الذى يصاب به فى
كل العصور .

« أنا رجل وقف عند فكرة فوقفت الدنيا
أمامى، كان ذلك منذ زمن بعيد جداً، قبل
ثورة يوليو، حركة الجيش وكنت لم أنته بعد
من دراسة القانون بالجامعة، قامت الثورة وأنا
فى السجن فأخرجونى كما أخرجوا كل
الوطنيين، ولكنهم عادوا وأخذونى عام
١٩٥٤، وكنت أنتهيت من دراستى وتزوجت
وقالوا إبنى من الإخوان، وأخرجونى بسرعة،
وعادوا إلى ملفى عندهم، ملف الملكية الذى
تسلمته الجمهوريه الفتية، وعادوا وأخذونى
عام ١٩٥٦، لأشهر قليلة، وقالوا شيوعى
وأخرجونى قبل العدوان بايام فذهبت أقاتل
فى القتال، وعدت بعد الحرب وسلمت
سلاحى... وعادوا وأخذونى عام ١٩٥٧ ولم
أخرج بعد ذلك إلا عام ١٩٦٤... وأخذونى
عام ١٩٦٦، وأخرجونى بعد النكسة بشهور،
وأخذونى عام ١٩٧٠، وانتهى دور جمال
عبد الناصر وتسلمنى السادات، الذى أفرج

والأعماق التي تمر بكل ما يرغب في تجاوز القيود، والرواية تلجأ في تجسيد هذا كله إلى وسائل فنية مثل كتابة المذكرات، وهي فكرة يلج عليها الراوي ويناقشها بصوت مسموع عبر بعض الصفحات، ومع أنه يقبلها حيناً ويرفضها حيناً، فإن عمله يأتي إلينا في النهاية من خلالها، ومن هذه الوسائل أيضاً «حلم اليقظة» الذي يمتد في كثير من الأحيان، فيعبر الحواجز بين الوعي واللاوعي، بين الواقع والبعيد، بين «البلدة الأولى» و«البلدة الأخرى»، بين الكابوس والإرهاص والتوقع، وتساعد طواعية اللغة على أن يدخل في نسج العمل، ويدخل معه المرحلة الروائية. في مرحلة تختلط فيها الرؤى والتوقعات والحلم والواقع.

هل تدخل أسماء الأعلام في الرواية في عالم الدلالات الرمزية لها؟! أليس إسماعيل خضر موسى، رمزاً مزدوجاً، لجذور الأنبياء وطاقاتهم في الصبر؟ فإسماعيل النبي الذي ينتمي إلى أم مصرية ويولد في واد غير ذي زرع في أرض الجزيرة، يتخذ إسماعيل المصري بطل الرواية خط سيره حين يحط في الوادي نفسه، آملاً أن يكون مسلحاً بطاقة «خضر موسى» المصري على الحكمة ورؤية الأشياء البعيدة والنفاذ إلى ما وراء الظاهر. وهل تخفى دلالة اسم «سيد الغريب» الطيب الذي يحكم عليه بالغرابة. وبطل على النسيان. لأن القاضي نسي ملف قضية الإجهاض التي نسبت إليه ولا يجرؤ أحد أن يذكره...؟ وه عابدة، ألم تجعل حياتها مكرسة لحلم «العودة» من أجل أخيها المريض، حتى إن لم يتحقق ذلك الحلم؟ وهل هي مصادفة أن تكون الحبيبة الوحيدة التي أضاعها البطل في مصر، تجسد كثيراً من آمال التي ضاعت، وتحمل اسم «آمال»؟ وهل كانت فتاة أخرى في وسط جو الغموض الذي يحيط بالبلدى الأخرى، أكثر وضوحاً من «واضحة بنت سليمان» التي لم تتردد في أن تخرج مع من تحب حتى ولو كان يميناً، وأن تبوح بمشاعرها إلى مدرستها المصرية؟

يجمع المال اللازم لفتح عيادة وقد ذهب إلى أميركا واشترى معدات العيادة كاملة، ومات قبل أن يفتح العيادة.

أما نبيل السالمى المصرى الذى ظل يتأمل صنوبر الثروة الصغير الذى فتح له ويجمع القطرات فيرسل بعضها منها لأمه وبعضاً آخر لخطيبته التى تفتح حساباً فى بنك أجنبى بالقاهرة، ثم يكتشف أنها على علاقة بسائق تاكسى، فقد أدرك أن سباقه مع الزمن وانتظاره لقطرات الصنوبر المشققة لن تضمن له تحقيق جانب من الأحلام، فقرر أن يتجاوز الصنوبر إلى الخزان، وكاد أن يفتت بما أخذ من الخزنة، لكنهم نادوا على اسمه بعد أن شد حزامه فى الطائرة التى كانت على وشك الإقلاع وأصابه الإحباط الكوميدى الساخر. هل يدفع نموذج نبيل، المصر الصغير، إلى الأذهان بنموذج المصر الكبير النصاب الأمريكى لارى مزور الوثائق وزوجته الحسنة صائدة الرجال، إنهما وحدهما لم يصابا بالإحباط، ولم يلاحقا فى الطائرة وعادا إلى «البلدة الأولى» محملين بذهب «البلدة الأخرى»!!

إن الشخصيات المحلية التى يعصمها الثراء فى الرواية من الوقوع تحت سنايك الإحباط تصاب بفقدان المعنى، وليس «صالح الشقيفى» إلا نموذجاً لطائفة داهمتها الحضارة وهى غير مستعدة، فتحول إلى إنسان يلبس الملابس الناصعة البياض، ويحمل قرداً على كتفه طوال الوقت، وحين يريد أن يفعل شيئاً له «معنى» يلتفت الأنظار إليه، يقيم مأدبة كبيرة لوجهاء المدينة، وحين ترفع الشاشات عن أوانى «الكبسة» الكبيرة التى يتصاعد منها البخار، لا يلمح المدعون الخراف لمدة فى الأوانى، وإنما يجدون فى كل إناء قرداً أو ضباً... هل هو رمز للحصاد الحقيقى للثراء إذا رفع عنه الغطاء؟

■

إن الإحباط الذى ينزاح معه جانب كبير من «السعادة» من البلدة الأخرى ينزاح معه فى الوقت نفسه جانب كبير من القداسة، حين يلجأ العمل الروائى إلى إظهار كثير من التناقض بين السطح النهائى المنضبط

ويفيد من وسائل فنية معاصرة، ويعكس إلى جانب هذا كله في صدق، لحظة من أزمة الحضارة العربية المعاصرة.

إن الحشد الروائي الهائل الذي صاغه إبراهيم عبد المجيد من هذه الشخصيات ومن غيرها، قدم عملاً جيداً في تاريخ الرواية العربية، تمتد جذوره إلى تراث عريق،

الهوامش :

- (١) انظر : Michel. Raimond. Le roman. Paris 1988. p. 28
- (٢) ألف ليلة وليلة — العهد الرابع « قصة أبو صير وأبو قير » — مطبعة محمد علي صبيح، د.ت. ص ١٨٤ .
- (٣) رحلة ابن بطوطة، المسماة « حلة النظار في غرائب الأمصار وعجائب الأسفار »، تحقيق د. علي المشعل الكيلاني، ج ١ ص ١٢٩. بيروت، مؤسسة الرسالة ١٩٨٥
- (٤) رحلة ابن جبير (رسالة اعتبار الناسك في ذكر الآثار الكريمة والمناسك) تأليف أبي الحسن محمد بن أحمد بن جبير، ص ٤٨، دار مكتبة الهلال، بيروت ١٩٨١.
- (٥) المرجع السابق ص ٤٩ .
- (٦) المرجع السابق، ص ٤٩ .
- (٧) يحيى حقي : كناسة الدكان — الهيئة المصرية للكتاب ١٩٩١، ص ٩١ .
- (٨) المرجع السابق ص ١٣٢ .
- (٩) انظر مثلاً قصة « طريق الكفار » لعماد عبد السلام المصري، في مجموعة (شمس بضاء)، مختارات فصول الهيئة العامة للكتاب ١٩٨٩. ص ١١٥ .
- (١٠) رحلة ابن جبير ص ١٦ .
- (١١) انظر : Roland Barthes. Le degré zéro de l'écriture. points. paris. 1972 p.7

قراءة في لب الغيطاني :

حوارات ليلية

حول رواية : هاتف المغيب

يوسف زيدان



خاص ، فالكتبي نحيل القامة ، بعيد النظرات ، على وجهه كد وإرهاق . والسياسي رشيق العود ، دقيق السمات ، حاد النظرات ، والناقد حليق الوجه ، مدهوش دوماً ، قلق النظرة والقسمات ، والنفساني محدق في الفراغ ، كثير الاهتزاز ، على وجهه ملل . واللغوي ممتليء البدن ، ساهي النظرات ، هادئ الطبع ، عجيب التنهد ، والفيلسوف مهدد القامة ، ملتج ، عميق الأحداق ، كثير التحديق .

وفي كل ليلة يكون اجتماعهم حول كتاب جديد ، يتناقشون ، ويتواصلون ، ويمزحون أحياناً .. بالنظرات ، كالسلاحفة ، حين تربي صغارها بالنظر . وقد أتشأغل عنهم في بعض الليالي بالكتابة ، فبعضهم يقترب لينظر فيما أكتبه ، والبعض يدرس نفسه في كتاب . فإن حدث إليهم ، عادوا لحواراتهم الليلية .

سألت (الفيلسوف) مرة ، مُستفسراً : من أي موطن أنتم ؟ نظر إلى ، مازحاً : من بيت العقل الفعال ، كما أوضح أفلوطين ! ولما امتعضت ، ونظرت لهم بسأم ،

ما يحدث في مكتبتى بالليل عجيب . فحين تنغلق الأسرة ، يكف البشر عن الصباح والهمهمة ، يأتون . ينسلون من بين الكتب ، وفي فضاء الحجرة يتخذون ملامحهم . فإذا ازدادوا كثافةً ، وتحدوا ، كانوا كخيوط الدخان . وكلما توغل الليل ازدادوا وضوحاً وإشراقاً . حتى إذا رمى الفجر غلالة ضوئه ، تبددوا .

عرفتهم من زمن تشكل الوعي ، لما أنتقل من قراءة العالم بعين الدهشة ، إلى قراءة صور العالم بعين الانتباه ، أعنى ، لما أنتقل من العسل إلى الرماد . من الواقعة الحية ، إلى الصورة المصنوعة . من كتب الأكوام ، إلى أكوام الكتب .

كل منهم يتولد في الليل من رحم الكتب المترصة ، فمن جهة الكتب الفلسفية يستل (الفيلسوف) ومن كتب الاجتماع يستخلص المعروف باسم (الاجتماعي) ومن حيث كتب اللغة يتأتى (اللغوي) ومن بحوث علم النفس (النفساني) ومن الأدب (الناقد) ومن الهموم (السياسي) ومن المجموع (الكتبي) .. ولكل ملمح

قالت نظراتهم : نأثي منك ، فنحن تجليات دانت ،
عكست على مرآة الليل المخلوة .

ولما ضمنت المكتبة رواية (هاتف المغيب) للغيطاني ،
كانوا - كدأبهم مع كل جديد - قد التهموها في أول
الليلة .. وفي منتصفها كان حوارهم هذا . سجلته
بالحروف ، دون تحوير ، على ترتيب الحوار نفسه :

تحليلات نفسانية:

غالباً ، تبدأ حوارات (السبعة) الليلية ، بكلام
لكّني ، إذ هو المعنى دوماً يربط النص المتحاور حوله ،
بما سبقه من نصوص ، وبما يليق به من ألوان التصنيف
والتبويب والفهرسة ، حتى إذا تحدد موقع النص ، شرع
الأخرون في الحوار .

لكن ما حدث في تلك الليلة ، كان على خلاف
الغالب الأعم ؛ ذلك أن النفساني بادر إلى بدء الحوار -
وهو المشهور بالتردد - فكانت اهتزازات أحداقه تقول ما
معناه :

لا يمكن فهم أدب الغيطاني ، خصوصاً ، إلا
بالرجوع إلى عالمه النفسي الداخلي . ولعل الغيطاني قد
أحسن صنعا حين كشف لنا دخيلة نفسه في عمله
الكبير (كتاب التجليات) ففتح ، بذلك ، الباب أمام
محاولة الولوج إلى عالمه الخاص ، والاستناد إلى أرض
خصبة في بناء تلك التحليلات التي تكشف - ضمن ما
تكشف - عما يمكن تسميته بالحيل الغيطانية .. وأول
هذه الحيل ، هو ما يحضر هاتين الشخصيتين الرئيسيتين
في (هاتف المغيب) ، شخصية الذي ارتحل وجاب
الآفاق ورأى العجب «أحمد بن عبد الله» ، وشخصية
الكاتب المغربي المقعد بعلة تمنعه من الحركة ، وهو مدون
الرحلة : «جمال بن عبد الله» . فإذا طرحنا تسمية «عبد
الله» حاباً - إذ كل الخلق عبيد الله - بقي لنا «أحمد»
و«جمال» ونحن نعرف أن المؤلف اسمه : جمال أحمد

الغيطاني . فلنطرح - أيضاً - «الغيطاني» جانباً ، لنبقى
لنا المؤلف ووالده ؛ وهنا نعود إلى (كتاب التجليات)
لنعرف أن «الوالد» «أحمد» كان محض رحلي فقير من
ملايين البشر بمصر ، وفد من قرية «جهينة» بالجنوب ،
واستقر بالقاهرة في حي شعبي ، يعاني ثقل الزمن
وضعف الإمكانية واتساع الحلم . وهو - كما في
(التجليات) - لم يخرج من حدود مصر ، على عكس
الابن «جمال» الذي سيكون أديباً وصحفيًا ، يسافر في
كل البلدان ، ويجمع ثمار رحلاته في كتابين صدرتا
مؤخراً : (أسفار المشتاق) و(أسفار الأسفار) .

لقد حدث ، إذن ، تبادل أدوار بين الوالد والابن ،
فصار الذي لم يرحل قط «أحمد» هو الرحالة في
المكان ، جواب الآفاق ، المطلع على المعجائب التي لم
تخطر ببال الشخصية الأصلية ، حتى جاءت الرواية
لتحمله على بساط الخيال ، وتعيّنه فيما لم يتمكن
منه . بينما صار الابن الذي ارتحل بالفعل ، ورأى
عجائب الأحوال وفرائد اللحظات ، هو القعيد الذي
لا يملك إلا التدوين ، والتدوين حفظ ، كما أن تربية
الأبناء - وهو ما أفنى فيه الوالد حياته - حفظ !

وقد أكد المؤلف ما قلناه بأمرين ، الأول : الإفصاح -
عند بدء الرواية - عن أصل المرحّل «أحمد» بأنه :
«القاهري المنشأ ، المصري المنبت» وأنه : «خرج عن
موطنه يوم الأربعاء ، التاسع من مايو..» وهو تاريخ مولد
جمال الغيطاني نفسه - كما جاء بـ (التجليات) ، وفي
مطابقة التعريف بالمؤلف في آخر صفحات الرواية
المطبوعة - فهو إذن ، بخلع ما يخصه على والده ،
ويتبادل معه الأدوار .

والأمر الثاني : الإفصاح - عند ختم الرواية - بأن
المدون «جمال» سوف يرى نفسه في المرحّل ، ويتأكد
أن خروجهما واحد ، ورحلتهم في الحقيقة واحدة ! ..
لقد اتخذ الغيطاني خطوة ثانية بعد تبادل الأدوار مع

والده، فإذا به يمدُّ حياة والده المتوفى لتدخل في حياته هو، وكأنه - لاشعورياً - يعوِّض والده عن الحرمان والفقر، ويدخله إلى حياة ثانية كأنه يتخفَّف بذلك من شعوره الجارف بالشفقة لهذا الوالد الذي «رحل فلم ينتبه لرحيله أحد» وهي الشفقة الحانية، الحميمة، الحنّانة التي دفعته من قبل لتأليف (كتاب التجليات)، فانتقلت بذلك من مستوى الشعور الطافي، إلى مستوى اللاشعور الطافي.

.. هنا، قالت نظرة الفيلسوف: أتمتقد أيها النفساني، أن ذلك الأمر، هو ما يفسر عنوان الرواية (هاتف المغيب) أعني، كون «المغيب» هو حال الأب الذي غاب وغرب، وكون «الهاتف» هو طغيان اللاشعور ونبعانه من داخل أعماق النفس إلى الخارج؟ إن كان ذلك، فهو أمر محتمل.. ولكن ألا يمكن القول - أيضاً - إن الغيطاني أدخل نفسه، ووالده، في سياق الكيان الإنساني ذاته، ومن هنا يصير «الهاتف» هو قدر الإنسان، ويصير «المغيب» هو الموت المكتوب على جبين كل وجود إنساني؟ وبهذا المعنى ينتظم الوالد والابن، معاً، في تجربة «الإنسان»، مطلق الإنسان المقضي عليه حتماً بالغروب والانتهاء بعد حين مكتوب! لقد دخلت الرواية منطقة الذات العميقة، حيث منبع الإبداع، فقالت عند ختامها على لسان إحدى الشخصيتين: «ما الشروق وما الغروب، إلا داخله وداخلي» وأفصحت ضمناً عن دلالة الهاتف بالقول: «كلُّ يستجيب إلى الهاتف الذي لا يرد» ثم أدخلت الكاتب في الراحل بالقول: «لم يكن رحيله إلا رحيلي، مدارجه مدارجي، عندما بزغ الهاتف لبست في ثيابي، واستجاب عبر رحيله، لذلك، غيابه غيابي، بعينه أُنبي، أنطلق.. وهذا هو التوحد في «الإنسان بالذات».

نظر النفساني إلى الفيلسوف نظرة استحسان، وعاد إلى تحليلاته: إن ما جرى للمرتحل، أحمد بن عبد الله، قبل سماعه الهاتف، لم يكن ذا شأن. فهو بنص

الراوي: «لا يذكر أمراً ذا جَلٍّ قبل بزوغ الهاتف، فراغات مبهمّة..» بل إنه لم يستكمل وعيه بالمكان، وبالأحرى لم يبدأه، إلا بعد سماع الهاتف: «رحل إلى المغيب! فهنا فقط ينتبه الراحل إلى خصوصية المكان، وتفصيله، وعبقه، فالهاتف إذن، مفتاح الوعي ومفتحه. والهاتف، رحيل إنساني يلتحق فيه الحيُّ بالميت، على صعيد فناء الإنسان. والغيطاني - كما أخبرنا في (التجليات) - يعاني خلافاً في شربانه الميترالي، فهو على اتصالٍ دائمٍ بالهاتف، وتوَّع دائم للموت / المغيب، حيث سينتقل إلى عوالم أرحب، حيث سيرتحل، حيث سيعي المكان. لأن الإنسان يتعلّق بالحياة بقوة، حين يتحقّق بدنو أجله. فهنا نمر في الغليّة الخبرات، ويتجسّد المكان، ويتداخل الزمن، وتتوالى الصور، وذلك كله يظهر في الرواية بطولها! فالرواية على هذا النحو: نمرة الانشغال العميق بالموت.

قال النفساني ذلك، ثم نظر إلى الفيلسوف بما معناه: لاشك في أن ما خطر ببالك الآن، هو إجابة سقراط حين سأله أحدهم عن حقيقة الفلسفة، فقال: هي انشغال عميق بالموت! فابتسم الفيلسوف.

واستكمل النفساني تحليله للرواية، وقد ازدادت ملامحه تحديداً، فكان مما قاله: ولما كانت الرواية تعكس العالم النفس العميق للذات الإنسانية، فمن الطبيعي أن نرى فيها الكثير من الحالات النفسية التي يعاني منها كل إنسان بصور متفاوتة. فنرى، مثلاً، الفصام في قول «أحمد بن عبد الله»: عندما أذكر ما جرى، فكان الأمر يتعلق بشخص غيبي! ونرى معاناة النوم في تلك الحالة التي جاءت الإشارة إليها في آخر الرواية، حيث تجثم الشياطين على النائم لتنتزعه! وهي حالة فريدة من الكوابيس الليلية، عادة ما يعاني منها المفكرون إذا ازدادت عندهم وطأة التفكير.. أما الأهم، من الوجهة النفسية، فهو تقرير الغيطاني على لسان المرتحل، أن الإنسان إذا خرج لملاقاة بقية الخلق، مهم

الدفاع عن الملة .. ألم يقيم الحكام ، دوماً ، بوسم معارضيتهم بالمروق عن الدين ، توطئة وتبريراً للفتك بهم ، حتى لو كان أولئك المعارضون من خلّص أهل الله .. كالحلاج وغيره - فالمسألة ، إذن ، أن الغيطاني يستنكر فساد التدبير السياسي في تاريخنا ، مع الصفحة الأولى من الرواية .. ثم تتوالى الصفحات ، فلا نجد إلا الرموز السياسية ! فالذين وصلوا إلى نهاية المحيط الأعظم (الأطلسي) عند حدّ معين (أمريكا) وجدوا نمشالاً مرفوع اليد ، مكتوب عليها بكل اللغات المنقرضة «لا خطوة بعدى» .. وهذا يعكس عمق الإحساس بهيمنة أمريكا على العالم !

تدخل الكتبي : لكن وصف هذا التمثال ورد في كتب التراث العربي المكتوب قبل ظهور أمريكا !

قال السياسي : أيها البيبليوجرافي ! لا عبرة بالصورة المجلوبة من كتب الأقدمين ، العبرة هنا بالدلالة المتولّدة مع السياق المعاصر للأحداث .. إنها رواية ، وليست نصّاً تراثياً يكشف عن حكايات الأجداد ، هي رواية تعكس الوعي المعاصر لمؤلفها ، ومؤلفها - كما تعلمون - عانى في حياته من أمر السياسة ، وقاسى الاعتقال .

غمغم الكتبي : لقد حكى الغيطاني بعضاً من أخبار زمن الاعتقال في (كتاب التجليات) .

استكمل السياسي قراءته : هو إذن مشغول بالسياسة ، ولا يمكن قراءة أدبه إلا بعيون سياسية تستكشف مراميّه ودلالاته البعيدة . وإلا ، فما معنى إلحاح تلك الصورة على مخيلته ، أغنى رغبة الحاكم في الاطلاع على أمر الرعية ، ليس فقط من خلال أقوالهم وأفعالهم ، بل أيضاً عند انفرادهم بأنفسهم ، وفي خلواتهم مع أهل بيئتهم ! في روايته (الزنى بركات) وهي بلا جدال رواية سياسية ، نرى الزنى بركات يحلم بمعرفة المرات والأوقات الخاصة بممارسة

كانوا ، يرتدّ ثياباً غير مرئية . ثم نراه يتساءل : متى يكون الإنسان هو نفسه ؟ وتلك إشارة تتجاوز مبحث «الشخصية» في علم النفس ، إلى محاولة اكتشاف الإنسان العارى !

قال الكتبي : الإنسان العارى ، عنوان بحث للعالم الأنثروبولوجي المعاصر «ليفى شتراوس» .

وقال الاجتماعي : لا يوجد إنسان عارى إلا في الخيلة .

قال النفساني : وفي الجنون !

.. كانت ملامح (السياسي) تهتز بقوة ، كمادته حين تمتلئ جميته بالأقوال ، وهكذا ابتدأت مداخلته .

قراءة سياسية :

بدأ السياسي حديثه زاعقاً ، حانقاً . اعترض على كل ما قيل قبله ، وما سيقال بعده ! ندّد ، ثم أكّد وأصر على أن الرواية في مجملها «عمل سياسي» وهي تعبير مراوغ عن الهموم السياسية لدى مؤلفها ، وما عنوانها (هاتف المغيب) إلا زفيرة من القلب بعد تراجع الإيديولوجيات الاشتراكية وسقوط دولتها ، لتفسح أمام الغرب المعاصر الذي يلقف المجتمعات الشرقية في جوفه ، فالهاتف هو «ندّاهة» الغرب لبلادنا ، والمغيب هو اضمحلال الذات في الآخر .

نظر الآخرون إلى السياسي في حيرة وروغتهم وثبته إلى الرواية ! أما هو ، فلم يحفل بنظراتهم المستغربة ، وأكمل :

في الصفحة الأولى من الرواية يظهر الهم السياسي ، فحين تردّد على الألسنة أن «الأشقاء السبعة سوف يرجعون .. يقول جمال بن عبد الله : «تردّد هذا خفية ، لو وقع الجهر به لعوقب قائله وجرى له المكروه ، مولانا اعتبر دعاؤهم مخالفةً للملة» . أليس ذلك يشير - بكل وضوح - إلى قهر السلطان باسم الدين ، وخلطه ما هو شعبي بما هو ديني ، ودرة الخطر عن سلطته باسم

الخيمة وإطلاق البخور والخلوة .. مشهورة في كتب التراث ، وقيلت فيها الأشعار !

تدخل الناقد مبتسماً : الكتيب يقرأ الرواية بعيون التواريخ والمدونات ، والسياسي لا يرى إلا الإسقاطات السياسية .

استأنف السياسي : إنني لا أتصف في قراءة الرواية ، بل أسمى لاكتشاف الدلالات . وقد تكون واقعة المرأة التي حكمت المملكة في الرواية ، متماثلة مع واقعة استجابة سجاج لفحولة مسيلمة ، هذا وارد ، ولكن المهم هو السياق العام لتاريخ هذه المملكة الصاعدة لصفاتها ، وكيف يتطابق ذلك مع تاريخ مصر السياسي ، وكيف تدين الرواية القهر السياسي ، كما أداته مؤلفها من قبل في (الزنى بركات) وغيرها من أعماله .. واسمحوا لي أن أجمل لكم الإشارات السياسية ودلالاتها ، لرى ما الذي سيبقى من الرواية : في موضع من الرواية نرى الحاكم ، المصنوع بالمصادفة ، يرغب في الاستئثار بالسلطة منفرداً ، ويسعى لقتل «القيم» على المملكة بالسم ، وهي مسألة تكررت كثيراً في تاريخ الاستبداد السياسي بمصر ! وفي الرواية نرى الحاكم وهو يدعى أن ثمة خطراً محدقاً بالبلاد ، ليستحث - على زعمه - همم الناس .. وهي مسألة طالما لجأ إليها المستبدون لضمان بقائهم بدعوى رد الأخطار عن البلاد ، حتى إذا حلت الأخطار بالفعل ، كان ما تعلمون من أمرهم .

.. من أحداق اللغوى ، وبكل أسى ، خرجت كلمات من شعر أمل دنقل :

يُرهب الخصوم بالجمجمة الجوفاء

والقعقة الشديدة

لكنه إن يمن الموت فداء الوطن المقهور والعقيدة

فَرَّ من الميدان .

وحاصر السلطان ،

وأعلن الثورة في المذبايح والجريدة !

قال السياسي : ومن الإشارات أيضاً ، حيلة السلطان لإحداث الفرقة في صفوف معارضيه ، وذلك

الرجال للواجبات الفراشية ! وفي (هاتف المغيب) يفكر «أحمد بن عبد الله» في وضع شعاره داخل غرف النوم ، كي يطلع على أحوال الرعية .. أو ليس ذلك - أيها الفيلسوف - ما توصلتم إليه في فلسفاتكم ، من أن السلطة تسمى للتوصل إلى كافة الأشكال المعرفية ، ومنها المعرفة الجنسية ، لتوظيفها في خدمة السلطان ؟

أجاب الفيلسوف : نعم ، لقد قال «ميشيل فوكو» كلاماً قريباً من هذا !

انتشى السياسي ، وأكمل : وهكذا الحال في كل الصور والتخييلات التي نظمها الفيطاني في الرواية ، كلها ذات مضامين ومرام سياسية . انظروا إليه حين يصف «المرثخل» ببلاده «مصر» قائلاً إنها بلاد قديمة الأركان ، راسخة الأعمدة ، بدعة الترتيب ، لكنها - بنص الرواية - تدور حول الفرد المتمكن ، وتستمد منه صلب الوقت ! أليست هذه إدانة لتاريخنا السياسي الخاضع دوماً لسلطان الفرد ؟ فإذا نظرنا لقصة دخول «المرثخل» إلى مملكة بالصحراء ، وتولييه الحكم - مصادفة - وإعلاء شأنه ، وصنع ألقابه ، وجعله الحاكم الملهم ذا الألقاب الثلاثمائة والستين ، على عدد أيام السنة ، واختياره لقباً أثيراً هو «ابن الشمس» وقيام رعيته بتغيير صورته ، وتعليق كلامه - شعارات - في النواصي والمبادئ .. أليس ذلك كله ، بصرف النظر عن السياق الروائي المنمّم ، يدين ذلك التاريخ السياسي لبلادنا التي تصنع الطغاة ، الوافدين عليها ، على مر العصور . ولماذا تجعل الرواية دخول ذلك الحاكم - بالمصادفة - إلى البلاد ، من جهة الشرق ؟ أليست هي الجهة التي دخل على مصر منها : صلاح الدين الأيوبي الكردي ، المماليك البرجية والبحرية ، العثمانيون .. إلخ . ثم ما حكاية هذه المرأة التي تملكك عليهما - بالمصادفة أيضاً - ثم راحت مع قائد الأعداء بعد اختلاطهما في الخيمة ، أليست هي شجرة الدر !

قال الكتيب : هذه الواقعة تماثل ما جرى بين سجاج المتنبي ومسيلمة الكذاب ، وقصتهما بعد دخول

ما ورد في الرواية على نحو بديع . إذ استقدم الحاكم معارضيه ، الكفرة القائلين بفجرين : الأول كاذب ، والثاني حقيقي ! فلما جالس كبارهم ، وقربهم إليه ، انقسم الأنباغ إلى فريق يؤيد الحوار مع «ابن الشمس» وفريق رافض ، وفريق ثالث ساكت لم يعلق .. أليست هذه بعض الحيل السياسية ، إذ يلجأ الحاكم لاستمالة رؤوس المعارضة لتفريق أتباعهم ، ألم يفعل ذلك حكامنا المحدثون ؟ إن الواقع السياسي موجود في كل صفحات الرواية ، بهيمومه العظمى ، وبؤسه العميق .. ووعيه الحاد أيضاً ، فمن ذلك الوعي ، تلك الإشارة الذكية إلى وجود «جماعة سرية» في واحة «أم الصغير» وهي واحة مر عليها صاحب الرحلة ، لايزيد عدد أفرادها - ولا ينقص - عن ١٤٠ فرداً ! يريد الغيطاني أن يقول ، بغير مباشرة: إن كل مجتمع مهما كان صغيراً ، لابد فيه من أحزاب معارضة سياسية ، معلنة أو سرية .. وهذا وعي عميق بأمور السياسة ، انعكس في الرواية بشكل هامس لا يكاد يبين .

.. جاءت نظرات الناقد ، مؤيدة ، تقول ما معناه : نحن بالقطع لا نختلف مع السياسي في قراءته ، بل هناك - مما لم يتوقف عنده - ما يؤيد قراءته ، كذلك الإشارة إلى لجوء الطغاة إلى تخلية معارضيتهم من المعارضة بالحبس الانفرادي ، وذلك ما نراه في النص التالي من الرواية :

«الشدائد تهون إذا تلقاها الإنسان بين جمع ، لكنها تعظم إذا قابلها منفرداً .. من هنا عرف الحكام ، القساء قلوبهم ، الفليضة أفئدتهم ، ما يعنيه حبس المرء منزلاً ، ممنوعاً من الحوار حتى مع نفسه ، عندئذ تسهل الإحاطة به .»

وهذا وجه آخر للتعبير عن انشغال الغيطاني بأمور السياسة ، بل أكثر من ذلك ، ما نراه من تصريح «جمال ابن عبد الله» وهو «كاتب عموم المغرب» بأنه

عانى الاعتقال زمناً في سجن السلطان .. ومع ذلك ، ففي الرواية أشياء أخرى غير السياسة ، فاسمحوا لي بإلقاء الضوء عليها.

.. تراجعوا جميعاً قليلاً للوراء ، كبايذان للناقد بالكلام . فتقدم بعد أن أخذوا عليه موثقاً غليظاً بالآجل بجلب نظرية نقدية معينة ويخضع لها الرواية ، وألا يستخدم العبارات النقدية الجاهزة للانطباق على كل الأعمال ، وألا يردد كلمات مستفزة مثل «التفتيت ، التحريك ، البنات ..» ، فوعد بذلك .. لكن : هيهات!

وقفات نقدية :

قالت نظرات الناقد ، ما صورته : سوف أتوقف أولاً عند التسميات الواردة في الرواية ، في محاولة للدخول إلى عالمها عبر الأسماء : فالأسماء - كما تعلمون - تعني في تكويننا الفكري والثقافي شيئاً مهماً ، فبالأسماء تظهر الأشياء من العدم إلى الوجود ، وبمعرفة الأسماء سجدت الملائكة وظهر فضل الإنسان . وبالأسماء يرتسم العالَم في الأذهان .. فأسما اسم الشخصيتين الرئيسيتين في الرواية «أحمد بن عبد الله ، جمال بن عبد الله» فقد تفضل (الفساني) بالكلام عليهما فأبدع في تحليلاته . لكنني أود الإشارة بخصوصيهما إلى أنهما ، وحدثهما ، هما أسماء الذوات في الرواية ، وما عداهما من أسماء الأشخاص ، فكلها أسماء صفاتية .. أو هي تسميات مشتقة من طبيعة الشخص وأوصافه : الرجراجي ، ريان بحر ، اسمه مستمد من رجرجة الأمواج - والشيخ الأكبر ، الصوفي ، يستمد اسمه من تطابق وصفه مع صورة محيي الدين بن عربي ، المعروف عند الصوفية بالشيخ الأكبر - والشيخ الغريب المصاحب للرحلة يسمى في صفحات ٤٩ ، ٥٢ ، ٥٤ باسم «الحضرمي» نسبة إلى بلاده البعيدة ، وفي صفحات غيرها يسمى «الحضرموتي» نسبة إلى الموت الحاضر دوماً معه -

النبوة ، وأيام الممالك ، وزمن انتهاء دولتهم على يد العثمانيين .. هذا كله بالإضافة إلى الوعي بالواقع السياسي المعاصر الذي تفضل (السياسي) بالكشف عنه . إذن ، ما زمن أحداث الرواية ؟ بل : ما الزمن أصلاً ؟ هل أجد إجابة عند الفيلسوف ؟

أجاب الفيلسوف : الزمن ، كما يقول أرسطو ، هو مقياس الحركة ، والموجود الطبيعي هو الشيء المتحرك حركة محسوسة في الزمان .

قال الناقد : على ذلك يكون الزمن الروائي هو التاريخ الممتد ، ويكون «الموجود» في الرواية هو «الإنسان» الذي تحرك حركة محسوسة في الزمان العربي كله .. وهذا الإنسان لم يصنع الزمان ، بل ديمومة الزمن هي التي تطرحه في كل أونة في لوب جديد ! إن الفاعل على الحقيقة ليس الموجود الطبيعي الذي تحرك حركة محسوسة في الزمان ، بل هي ديمومة الزمن التي تصنع الأحداث في جريانها الممتد ، اللانهائي .

أضاف الفيلسوف : لقد قال «برجسون» شيئاً بهذا المعنى ضمن كلامه عن الكيف والديمومة .

قال الناقد : الزمن إذن هو بطل الرواية ، فهو الذي ينضبط وينبسط ، وهو الذي يتداخل في الوعي ، وهو الذي يمضي في سريانه اللانهائي فلا نعقل منه إلا بعض الصور الآنية المثبتة في ذاكرتنا الفانية . ومن هنا ، نرى في الرواية «أحمد بن عبد الله» يخرج من واحة «أم الصغير» فيمضي عليه في الطريق زمن ، يظنه هو ساعات ، حتى يدخل المملكة العجيبة التي ستجعله حاكماً عليها ، وحين يسأل أهل المملكة عن الواحة ، يدهشون ، إذ لا توجد واحات على مسيرة شهر من هناك . أما البطل الآخر للرواية ، فهو المكان ، فللمكان في فصول الرواية حضوره الطاغى ، المتجسد ، بل : الفاعل .. ولذا لم يرد عبثاً في الرواية ذكر الحديث الشريف : «أحد جبل يحبنا ونحبه» ! فهي إشارة إلى

والرجل العالم بأحوال الطير اسمه : شيخ الطيور - والمقتنى للآثار والأقدام اسمه : قصاص الأثر - والذي ولد في تونس ، وترأس القافلة ، اسمه : آمر القافلة ، التنيسي .. وهكذا . وهذا يشير ، إلى إثبات ذات إنسانية واحدة ، فقط ، لها مجليان «أحمد - جمال» أو «جمال أحمد الغيطاني» وما عداها صور وأشكال وصفات بشرية (حدق النفساني بتركيز شديد !) وسوف أتوقف أيضاً - يقول الناقد - عند بطل الرواية ، والبطلان في الحقيقة ، ليسا أحمد بن عبد الله ، وجمال بن عبد الله .. بل هما : الزمان - المكان ! والزمان التاريخي في الرواية غير محدد ، كما هو الحال في رواية الغيطاني السابقة (شطح المدينة) بل هو ، في الروايتين ، يتمدد تضليل القارئ بخصوص زمن الأحداث ، فيأتي بإشارات زمنية متفاوتة ، بحيث لا يمكن تحديد تاريخ معين لمسرح الفعل في الروايتين . وفي (هاتف المغيب) تحديداً ، تتوالى الإشارات التاريخية لتضم ، في تجربة إنسانية واحدة ، عشرة قرون - وأكثر - من تاريخ الإنسان العربي ، فنجد قصاص الأثر ، المعاصر لرحلة المغيب ، معاصراً لتشبيد «الخورنق» وهو قصر النعمان بن المنذر في الحيرة ، الذي شيد في العصر الجاهلي ، وورد ذكره في أشعار القدماء .

.. بادر اللغوي بما معناه : نعم ، لقد ورد ذكر هذا القصر في قصيدة شهيرة للشاعر الجاهلي «المنخل البشكري» حيث يقول :

فإذا سكرت فإني

رب الخورنق والسدير

وإذا صحت فإني

رب السوية والبحير

استأنف الناقد : وبالإضافة إلى هذه الإشارة الزمنية للعصر الجاهلي ، نجد العديد من الإشارات إلى عصر

كيان المكان، وتشخصه، وفعله. فالأمكنة في الرواية ذات حضور لا يغيب: القاهرة، الصحارى، الواحة، المملكة، الدروب، عيون الماء، محط الطير، ساحل المحيط.. المغرب الأقصى! ومثلما تداخلت شخصيتها «أحمد بن عبد الله» و«جمال بن عبد الله» في لحظة محورية فائقة، سوف يتداخل بطلا الرواية «الزمان» و«المكان» في لحظة حاسمة مفيدة. ففي هذه اللحظة، قرب نهاية الرواية، يتكثف الوعي حتى يرى الزمان والمكان كلا غير منفصم، حقيقة فعلية لا تتجزأ.

أشار الفيلسوف: لقد ورد هذا الأمر في كتابات الفلاسفة العرب، ثم وضع مؤخراً عند «صمويل الكسندر» في مقولة: الزمكان، أو الزمان المكاني.. ومن المعروف أن تلك الفكرة كانت الأساس الفلسفى الذى قامت عليه نظرية النسبية عند آينشتاين.

قال الناقد: واسمحوا لى أن أتوقف عند نظام القصة وأسلوب الحكاية من خلال صفحة واحدة من صفحات الرواية - أنموذجا - هي صفحة ٢٤ من الطبعة الأولى، وفيها نرى أسلوب القصة الترائى فى قول الغبطانى «يقول من خبر البرية وساح فيها .. ونظام الحكى القائم على النص القرآنى الممزوج فى قوله: «قبل دخول القافلة الصحراء، أنس من أمرها ودا..» وهى عبارة تمزج الآيتين «أنس من جانب الطور نارا» و«سبجعل لهم الرحمن ودا»، ثم استخدام الموروث الشعبى فى قوله: «إنها من أهم أركان السفر، الرفيق قبل الطريق ..»، كما نجد استدعاء كتابات الرحالة والجغرافيين العرب، عند ذكر بلدة نئيس وطبورها الكثيرة، اعتماداً على ما حكاه القزوينى وياقوت الحموى عن تلك البلدة.

واسمحوا لى - أيضا - أن أتوقف عند الأعداد، خاصة العدد (سبعة)؛ ففي الصفحة السابعة من نص

الرواية المطبوع، نجد الملبى للهاتف وهو يصل إلى المغرب ومعه (سبعة) كتب عتيقة، ثم نراه يدخل إلى الشيخ الأكبرى (سبعة) أيام. وفى بدء الرواية نطالعا حكاية الأشقاء (السبعة) الذين أبحروا جهة المغرب، وعند منتصف الرواية سنرى المحالكة (السبعة) التى سيحكمها بمحض الصدفة.. وهكذا، يتكرر ذكر هذا العدد، ذى القداسة، ليضفى قداسه على النص الروائى. قاطعه الكتبى: ولكن العدد (سبعة) لم يتفرّد بالقداسة. فالواحد فى (تساقيات) أفلوطين عدد مقدس، وهو مبدأ الوجود، والواحدة فى كتب الصوفية هى الصفة الإلهية الوحيدة التى يتمتع تجليها لمحدود. والاثنان أيضاً عدد مقدس، ففي (محاورات أفلاطون المتأخرة) نجد الثنائى اللامحدود هو أول تنزلات الوجود، وهو الحاوى لكل الصور الحسية؛ وكذلك الأمر فى كتاب الزرادشتية المعروف باسم (الأبستاق) أو (الأفستا) حيث نرى «الاثنين» وهما: النور والظلام، أصل الأكوان، على قول أصحاب هذه العقيدة المعروفة بالثنوية والثلاثة مقدسة فى الفلسفة لأنها اجتماع المثل الثلاثة الأولى «الحق، الخير، والجمال» والمباحث الثلاثة الكبرى «الله، العالم، الإنسان». وهو عدد ذو قداسة عند المسيحيين «الأب، الابن، روح القدس»، ومنه عقيدتهم فى الثلث، كما نراه مقدساً عند الصوفية الفلاسفة القائلين بأن للذات الإلهية مجالات ثلاثة هى «الجمال، الجلال، الكمال».. وهكذا، نجد كل الأعداد ذات قداسة!

أضاف الفيلسوف: مسألة تقديس الأعداد ابتدأت مع الفلسفة الفيثاغورية، وهى فلسفة يونانية ذات أصول شرقية، يرى مؤسسها «فيثاغورث» أن العالم فى حقيقته ليس سوى «عدد ونغم»، وأكثر الأعداد قداسة عندهم هو العدد ١٠ لأنه جوهر الأشياء، والعدد ٧ ذو قداسة أيضا لأنه يشير إلى الزمان الحقيقى، والعدد ٤ عندهم يعبر عن العدالة، والعدد ٣ يشير للزواج!

احتفال المملكة بتحريك الدافع الجنسي الغائب منذ شهر لدى حاكمها ، وإدراكهم هذا الأمر فور وقوعه ، واعتباره يوم عيد قومي - ومن هنا ، فالجنس خروج من عالم التخيل الفانتازي ، إلى مشاهد مصورة على نحو هازل ، تبرز في توقيت مخصوص ، هو فورة الإغراب والسخرية في النص الروائي ، مما يعطى استراحة للذهن المكثود بمتابعة الرحلة العجيبة للمرحّل والمدون .. فهو يمثل : استراحة «أحمد بن عبد الله» الوحيدة ، في مرحلة معينة من رحلته ، هي مرحلة مكثه في الواحة واتخاذ زوجاً . واستراحة «جمال بن عبد الله» الوحيدة ، في واقعة غرامه بالمراهقة الهندية ، خلال عمره المجهذب المقفر . واستراحة القارئ - أيضاً - في اطلاعه على تلك الوقائع الجنسية الخيالية الهزلية ، وسط جو التخيل العام ، الجاد ، طيلة الرواية .

ملاحظات لغوية :

بدأ (الغوى) بأنه سوف يسجل بضع ملاحظات على نص الرواية من جهة اللغة . فكان في ملاحظاته دقيقاً ، موجزاً غاية الإيجاز ، واضحاً في بيانه ، قال :

الملاحظة الأولى ، هي شاعرية النص الروائي .. ففي الرواية الكثير من العبارات الشعرية المنظومة وقماً وجرساً ، ولا يعني ذلك أن المؤلف نعمل استخدام تلك التفعيلات الخاصة بالبحور الستة عشر ، وإنما هو - ربما لإدماحه قراءة الشعر العربي - ينظم الكلمات دون أن يدري . لكن الأهم من شعرية النظم ، شاعرية الروح ! ففي الرواية قصرٌ شفيف ، منسرح ، دافئ الألفاظ ، قصير العبارة بعيد الإشارة .

والملاحظة الثانية ، أن المؤلف أخذ بجواز - على مستوى السرد - أسلوب الإنشاء المملوكي والتأليف الصوفي ، فجاوز ذلك مؤسساً سرده الخاص ، مع الإبقاء على بعض التعبيرات التراثية ذات الوقع الأخاذ .

عاد الناقد للرواية ، فقال : التقنية التي لجأ إليها الغيطاني في هذه الرواية مبتكرة وشائقة . فقد سار بالقص عبر مستويين متوازيين - في معظم الرواية - الأول مستوى «أحمد بن عبد الله» المرحّل ، المليى هائف المغيب ، الطالع في أكوان العجائب ، يقابله مستوى «جمال بن عبد الله» المدون ، القعيد ، المسافر بخياله وتوقه . فكان التوتر الفني الناشئ من توازي المستويين - حتى لحظة اندماجهما - ينقل القارئ عبر منظورين للعالم ، كلٌ منهما أغنى من صاحبه ، ويخلق في النص ثراءً فنياً ، يدعمه عنصر «التشويق» وحلاوة الحكى ، وذلك ما افتقدته الرواية العربية المعاصرة التي تجهّم وجهها مع انشغالها بمعالجة موضوع «القهرة» ، وهو الموضوع الذي تعرضت له الرواية دون تجهّم وعيوس ، وإنما من خلال الفن الأصيل ، المشوق ، للحكاية العربية القديمة التي تنتقل بمهارة بين حجب الواقع وآفاق الفانتازيا ، دون الوقوع في تناصٍ مباشر ، أو هيمنة بنيات تراثية بعينها .. بل سعت الرواية إلى تخريك الموروث القصصي ، والالتقاط منه ، وإعادة نظم عقده بما يخدم سياقها الخاص ! ولأنني أعتبر هذه الرواية ، حلقة متطورة في مسيرة الحدائث المعاصرة التي تتكئ على الموروث ، وتجاوزته ! وهذا كل ما عندي حول الرواية .

نظر النفساني بلوم : لكننا توقعنا أن تتوقف أيضاً عند «الجنس» في الرواية !

نظر الناقد معتزلاً ، وأضاف : لقد سهوت عن هذا الأمر ، مع أهميته ، فتقبلوا اعتذاري .. وبالفعل ، فالجنس يلعب دوراً مهماً في أدب الغيطاني ، فهو في (رسالة الصباية والوجد) بمثابة سقف العلاقة ومنتهى العشق . وفي (وقائع حارة الزعفراني) عصر رئيسي لوقع الحياة اليومية في صورتها الصاخبة ، واختفاؤه في (شطح المدينة) بالنسبة للشخصية الرئيسية علامة على انزواء الإمكانية .. أما في تلك الرواية (هائف المغيب) فالجنس يلعب دوراً فريداً ، إذ يخفف من صرامة القص العام ، وجديته ، بما يحمله من طابع هزلي - كما في مشهد

قال الناقد : قليلاً ما ينجحون !

.. اتجهت الأنظار للناقد ، مستوضحة ، فأفصحت نظره عن الآتى : إذا أمعنا التأمل فى نص أدبى ، سنرى المواطن التضمنية تعبيراً عاماً ، تختلف - بلاغةً وروحاً - عن المواطن الخالية منها . وقد لا أعترض على العامة فى ذاتها ، لكننى أرى فى دخولها السياق الفصيح اقتحاماً يقلل من الوحدة البلاغية فى النص ، ويضع المؤلف أمام ازدواجية السج على منوالين ، كليهما له رسومه وحيوطه وتشابكاته ، ويهدد النص بالإخفاق فى سبك العامة بالفصحى ، ويعرضه لطغيان الروح العامة . كان اللغوى قد تراجع قليلاً ، فتقدم الفيلسوف .

روى فلسفية :

أطال الفيلسوف الإطراق ، ثم أغمض عينيه برهة .. زَمَ جفنيه ، ولما انفرج إطباقهما ، كانت عيناه نقول : الفلسفة تساؤلات عظمى ، والعقل الفلسفى لا يكف عن طرح الأسئلة العميقة ، ولا يكف عن الدهشة . وفى الرواية تساؤلات عميقة مثل : « لماذا يكون الموت فجراً ؟ كذا الميلاد فى معظم الأحيان » .

نظر الكتبى للفيلسوف ، بما معناه ، اسمع لى سيدى أن أقطع استغراقك ، مذكراً لياك بما قيل من أن الفلسفة تبدأ من حيث ينتهى العلم ! والعلم ، سيدى ، أجاب عن هذا التساؤل فى قول الإمام العلامة ، البحر الفهامة ، علاء الدين على بن النفيس ، وهو يشرح كتاب (الفصول) للفاضل أبقراط : إن اشتغال البدن بالمرض فى الليل أشد ، لخمود الحواس ، وخمود القوى يكون فجراً ، ولهذا يقع الموت فجراً !

زَمَ الفيلسوف جفنيه بهدوء ، وراح إلى بعيد ، ثم انتبه : نعم .. وقد يكون الأمر ، أن الفجر هو لحظة الميلاد العظمى ، والميلاد يتضمن - فى عالمنا الأرضى - الموت .

والملاحظة الثالثة ، تخص عملية التخليق اللغوى ومحاولة استحداث الصيغ البلاغية .. وقد نجح المؤلف فى ذلك ، دون أن يجرح جهاز اللغة ، كما فى استخدامه كلمة «شسوع» فى عبارة : «تذكر صحبه ، وما سيصير إليه من شسوع» .

تدخل الكتبى : سق للفيطانى استخدام هذه الكلمة فى قصة قصيرة له بعنوان (هلاتها) وصف فيها ما بين وبين الحبيبة بأنه : شسوع مذى .

أكمل اللغوى : لكن محاولة التخليق هذه ، تعمّرت أحياناً ، وجرح جهاز الصرف عند استخدام فعل «يطل» .. كما أنه جرح جهاز الاشتقاق ، حين استبعد جذر «أسى» واستخدم «أسينة» فى عبارة : «حزن شفيف ، وأسينة ، وتحسّر» .

والملاحظة الرابعة ، أن ثمة ألفاظاً طفرت فى السياق ، خارجةً عليه ، ومنتردة على الجو العام للمعارات : كلفظة «مايو» حين وردت فى عبارة : «خروجه عن موطنه جرى يوم الأربعاء ، التاسع من مايو، منذ خمس وأربعين سنة .. إلخ» فجاءت لفظة «مايو» الأجنبية كنتوء فى عبارة عربية صريحة ذات عقب أصيل . ربما أراد هو أن يصدمننا باستخدامها ، ليكشف عن تغفل الآخر الغربى فى الذات العربية ، كما قد يفهم أخونا (السياسى) أو أراد أن ينص على تاريخ مولده الخاص ، كما أوضح أخونا (النفسانى) .. لكنها نطل ، من حيث الحس اللغوى ، لفظة ناتئة .

والملاحظة الخامسة الأخيرة ، أن الرواية بشكل عام لانعاني من الهزات الأسلوبية الشديدة ، لأنها خالية فى غالب أمرها من العامة . فالعامة من شأنها أن تأسر الأديب بجرسها وسباقها المخالفين للفصحى ، فإذا سَجَل بالعامة تعبيراً أو حواراً ، وعاد ليستأنف السرد الفصيح ، كان عليه أن يخرج من أسر الجرس العامى إلى آليات الفصحى ، وذاك أمر يحاوله معظم الأدباء ..

حقائق اجتماعية :

بدأ الاجتماعى - كعادته - نشيطاً ، مرحاً ، أوماً محبباً للجميع ، بما يليق بهم من احترام (الاجتماعى أكثرهم شباباً وحيوية) ، ثم قال : لقد نظرت فى الرواية من واقع اهتمامى بالمجتمع الإنسانى ، فوجدتها عظيمة الانشغال بهذا المجتمع . لقد قيل إن الرواية خلقت فوق الواقع الفعلى ، وإنها اخترقت حجب الظواهر بأجنحة الخيال والافتازيا .. ومع ذلك ، فإننى رأيت فيها انشغالا ووعياً حقيقياً بأحوال الاجتماع البشرى ، أو «ال عمران» كما كان شيخنا ابن خلدون يقول ! ولتلاحظوا معى ، أن الصفحة الأولى من الرواية تشير إلى أن السلطان يعاقب من يجاهر بإمكانية عودة الإخوة السبعة ، أولئك الذين - كما يفهم من السياق - اتشعوا برداء المهدي المنتظر ، إذ يقول النص الروائى :

«بعض من القوم يشيعون يقينهم بعودتهم يوماً ، وأن كل شيء سيتبدل فور عودتهم» .

وهى لقطة ذكية تكشف عن أحد الأفكار الاجتماعية التى عاشت فى المجتمع العربى والإسلامى طيلة تاريخه الطويل ، وكانت الفكرة المحركة للكثير من الأحداث ، فى المغرب العربى - حيث مسرح هذا الجزء من الرواية - كانت فكرة المهدي ، وضرورة محاربتة ، من المحركات الأساسية للأحداث فى العصور الوسطى ، ولقد اضطلع السلطان «يعقوب المنصور» الكثير من الأولياء الذين لاحت عليهم - أو دسّت - صورة المهدي ، فعانى من ذلك «أبو مدين الغوث» أستاذ ابن عربى .

.. قاطعه السياسى : تلك قراءة تاريخية للرواية ، فأين القراءة الاجتماعية أبها السوسيولوجى النشط ؟

قال الاجتماعى : إن دراسة «جذور المجتمع» هى من أولى المهام التى يتعين على الباحث الاجتماعى أن يضعها نصب عينيه . وفكرة «المهدي المنتظر» هذه ، التى

على أمة حال ، فهناك الكثير من المواقف ذات الطابع الفلسفى فى الرواية ، وهى تعكس رؤية الأديب للكون . فمن ذلك ، أن الوعى الوحيد لبطل الرواية هو الوعى بالجبر ، يقول الغيطانى : «ما يعيه تماماً . أنه مأمور ، ملزم بالاتجاه غرباً ، بالمضى إلى حيث تختفى الشمس» ، «ما من بديل» ، وفى فيقرة أخرى : «إنما هو مأمور ، مدفوع ، مسوق ، مرغم على الرحيل ..» ونلاحظ أيضاً أن صاحب الرحلة ، ومدونها ، كليهما «عبد الله» وهو اسم يحمل بين طياته الجبر ، إذ العبيد مجبورون ! ومنبع الجبر - فى الرواية - هو شعور الإنسان بأن ثمة تنظيماً علوياً يقدر له الأمور ، فالمرخّل «أحمد بن عبد الله» يشعر أن الحضرمى والتيسى ، كأنهما على وعى خاص بما أمره به الهائف «ارحل» وكذا الأمر عند الشيخ الأكبرى ، كل هذا دون إفصاح أو تلويح ، لكنه شعور خفى بالمنظومة الخفية وراء الظواهر .. ومن هذا الشعور يدخل الإنسان عالم الفلسفة ، فإذا ازداد شعوره ، وطفى ، ولج باب الإيمان .

وإذا تأملنا مسألة «اليقين» فى الرواية ، من خلال بحث الراوى عن الحقيقة .. سنرى الأمر الواحد وهو ملفوف بعدة تفسيرات وروايات ، فقصاص الأثر ، وشيخ الطيور ، وتيس ، والواحة .. إلخ ، كلها انعكاسات للعالم غير المفسر بحقيقة واحدة ، كلها تفتقر إلى يقين ملموس .. فلا يبقى للوعى إلا العكوف على ما يتجلى بأعماق ذاته من يقين داخلى ، وهنا ولوج إلى التصرف .

أثناء حديث الفيلسوف ، كان السياسى منشغلاً عنه ، بقلب بصره فى التقرير السنوى لمنظمة العفو الدولية ! ولما نظروا جميعاً إليه - باستياء - اعتذر عن عدم اهتمامه بابتسامه باردة .

لم يكمل الفيلسوف ، وأشار للاجتماعى بأن يتفضل بكلمته وتراجع هو خطوتين للوراء .

ورؤية الواقع على ضوءها ، مع أن الواجب العكس . ولذا أخفق الباحثون المعاصرون في صياغة نظرية اجتماعية عربية ، لأنهم بدأوا من النظرية الغربية التي استنبطت أصلاً من واقع الحياة الغربية .. بينما قام الأدب - متمثلاً في أعمال نجيب محفوظ ، وغيره - بالغوص في الواقع الاجتماعي الفعلي ، بوصفها خطوة صحيحة نحو فهم آليات الفعل الاجتماعي عندنا . أما الغبطاني ، في (هاتف المغيب) وربما في بعض أعماله الأخرى ، فهو يصبو من خلال الاطلاع على الأحوال الاجتماعية إلى الوصول إلى هدف بعيد المثال : معرفة الإنسان .

قال النفساني : هل هو هدفٌ مستحيل ؟

رد الاجتماعي : هدفٌ عزيز !

وتقدم الكُتبي .

تصانيف مكثية :

اتسعت إتسامة الكُتبي حين ابتدأ بالقول : ها أنا أصبح الأخير في ترتيب الحوار ، وكنتم دوماً تبتدأون بي .. على أي الأحوال ، فالدوام على الحال محال ! وإنني - كما تعلمون - شغوف بتصنيف الأشياء ، وردها للأصول الموضوعية ، وهذا ما سوف أفعله مع الرواية ، فأضعها في موقعها من أعمال الغبطاني ، وفي مكانها من الرواية العربية المعاصرة ، وأكشف عن أصولها في كتب التراث القديم ، لنرى قدر توصلها مع هذا التراث الحي . فمع موقع الرواية من أعمال الغبطاني الإبداعية ، لا بد أولاً من توضيح أمر : إن أدب الغبطاني له ثلاثة أنماط : الأول هو أدب الدفقة الشعرية الحارة ، وهو ما يتجلى في أعماله الخاصة بأدب الحرب . والثاني أدب المنمنمات الموشاة بألوان القص وخيوط الحكى ، كما في (رسالة البصائر) و (رسالة الصبابة) والكثير من القصص القصيرة . والثالث أدب الذات العميقة ، حيث الغوص في أغوار النفس ، والمروج من المحدود إلى

يشار إليها ضمناً في الصفحة الأولى من الرواية ، هي واحدة من أهم الأفكار الاجتماعية التي ارتبطت بجذور المجتمع العربي .. وهي ليست فكرة شيعية ، كما قد يهاور للذهن السياسي ، بل هي موجودة في اجتماعات السُّنية أيضاً ؛ إذ هي صياغة انجموع لحلم «المخلص» .

نعملل الناقد ، وقال : ما علاقة ذلك بالرواية ؟

أجاب الاجتماعي : علاقته مباشرة ، إذ لو تعلقت الرواية بهذه الفكرة / الحلم ، لكانت قد اتخذت مساراً آخر .. لكن الغبطاني طرحها بعيداً مع أولى فقرات الرواية ليترك الإنسان - بعد ذلك - في مواجهة العالم ، وحده ، دون أمل في الفكك من سيطرة الجبر عليه . لو انفرست هذه الفكرة في بنيان الرواية ، لأعطت رؤية مختلفة لأبطالها تجاه الكون ، وأشاعت أملاً - ولو كاذباً - في مسيرة الرحلة .

وما الرحلة - يقول الاجتماعي - إلا سلسلة طويلة من الاطلاعات المتوالية على نماذج اجتماعية مختلفة ، بكل تفصيلاتها ، فرى : مجتمع القافلة ، الواحة ، المملكة ، العكاكرة ، المغرب الأقصى .. وغير ذلك ؛ ونقابنا في النص الروائي عبارات مثل : «ما أكثر ما أطلع عليه من معتقداتهم» ومثل : «عرف أحوالهم» ، وانظروا إلى الغبطاني وهو يعدد مجتمعات الهند والصين وسرنديب وبلاد الزنج وحزر النساء ، ثم يقول : «يخطئ من يظن أنها عالم واحد» إنها عوالم مختلفة ، ويضيف في الموضوع نفسه :

«لهذا لزم الانتقال ، القصد الظاهر : التجارة أو تحصيل العلم ، ولكنه في الحقيقة يريد الإلمام بالإنسان» .

فالإلمام بالإنسان هو الهدف الحقيقي من المعرفة الاجتماعية ، ومعارف كثيرة غيرها .. وما تعمّر البحث الاجتماعي عندنا ، إلا بسبب انطلاقه من «النظرية»

نجم الدين كبرى وهو يحارب التناز بخوارزم ، القتال في مرج دابق ، حكايات المعاكيز .

تلك اتكاءات مباشرة على النص التراثي ، وتفصيل أمرها بطول .. ومن بعدها نجد الاتكاء غير المباشر ، كما في اكتشاف المرتحل - في آخر الرواية - للحقيقة التي أدهشته ، فقال : « ألم يكن ممكناً تلبية الهائف في دار إقامتي » ، وهو أمر يذكرنا بما دار من حديث رمزي ، حين قال ذو النون المصري للبسطامي : « ما فعودك والقافلة قد سارت » قال أبو يزيد البسطامي : « ليس الرجل من يرحل مع القافلة ، بل الرجل هو الذي ترحل القافلة ، فإذا وصلت ، وجدته هناك » .. إن كماً كبيراً من الموروث العربي يتجلى بأشكال كثيرة في هذا النص الروائي الذي يضم بين دفتيه خلاصة الثقافة العربية في تواصلها .

عقب الناقد : لكل كاتب مفرداته المعنوية ، فقد يستقى تلك المفردات من واقع الحياة اليومية المزدحمة ، أو من التقارير ، أو - كما في (هائف المغيب) - من الأصول التراثية . لكن المهم في الأمر ، كيف يتم تشكيل تلك المفردات وتوظيفها في بنية النص الروائي .. ومن الممكن أن نضع مجلدات في بيان الأصول التراثية للتكوين البنائي في (هائف المغيب) لكن الأهم ، هو بيان توظيف هذه الأصول .. الأصول ..

■

كان النعاس يغالبني ، وقد وضعت الكف اليمنى على اليسرى ، وملت برأسي إلى المكتب المزدحم بالكاتب .. شيئاً فشيئاً ، كنت أغوص في بحر الغياب ، فتخفت عندي الحوارات ، وتلاشى الصور .

المطلق ، وهو ما نراه في (كتاب التجليات) وفي (شطح المدينة) وأخيراً في (هائف المغيب) التي هي على صلة وثيقة بسابقتها ، وخطوة - بعدها - على الطريق نفسه .

وعن موقع الرواية من الأدب العربي المعاصر ، فهي دون شك تندرج ضمن الأدب الذي يتأسس على الذات ، ولا يخترب في منظوره ورؤاه . هي تواصل حقيقي مع التراث ، ونقله على المنهاج نفسه الذي اتبعه الغيطاني منذ (الزنى بركات) حتى هذه الرواية ، بدأه في وقت كان غريباً على الأدب الروائي أن يتواصل مع الموروث الثقافي ، وأكمّله ، حتى جاء الوقت الذي ازدحم فيه الأدباء على التراث ، وصار لدينا تعبيرات مثل «الرواية التراثية» ، «التراث في الأدب» إلى آخر هذه التعبيرات التي تشير إلى تيار في الأدب العربي المعاصر ، كان الغيطاني - على حداثة سنه يوم بدأ - رائداً من رواده .

أما الرد إلى الأصول التراثية ، فهي مسألة لا تنتهي ، ففي الرواية مالا حصر له من وجوه الاتكاء على الموروث العربي - المكتوب والشفاهي - فهي على صلة أكيدة بأدب الرحلات : رحلة ابن بطوطة التي أملاها على ابن جزي ، رحلة ابن جبير ، رحلة النابلسي إلى ديار مصر والشام والحجاز . تلك هي الرحلة في المكان ، وهناك من بعد ذلك الرحلة العروجية في التراث الديني ، والإبداعات الصوفية مثل (منطق الطير) للمطار ، ومعارج ابن عربي المبشورة في كتبه . وهناك أصول لكلامه عن الطير في كتابات الغزواني والجاحظ وباقوت الحموي . وهناك مالا حصر له من الاستشهادات التراثية : من معجم الأدباء ، عن فواخ الجمال ، وهناك مالا حصر له من الإشارات إلى : من مات وهو على النبر ، استشهاد

« الزمن الآخر »

بين التاريخ واللغة

عبد العزيز موانى

الإنسانى - بوصفه فكرا - يدخل ضمن سياق التصورات، فإن كتابته تنقله إلى مستوى الصور. فكيف يمكن تحويل الزمن والعالم من أفكار إلى صور ؟

إن رواية (الزمن الآخر) محاولة للإجابة على هذا التساؤل. فإذا كان الزمن الكونى فى الرواية يتحول إلى ظاهرة إنسانية ويصبح «تاريخا»، فإن هذا التاريخ بمعنى ما هو الإنسان مضافا إلى الزمن^(١). وإذا كان العالم هو مجموعة من الظواهر الفيزيقية، فإنه حين يضاف الإنسان إليه يصبح «واقعا». فالزمن والعالم فى الرواية شخصيان، بل منحايزان بدرجة أو بأخرى إلى الكاتب. وإذا كان العالم منحايزا إلى خالقه - الكاتب - فما هذا العالم ؟

من خلال الرواية نجد أن هناك تصورا للعالم ثنائى التركيب^(٢) :

- عالم عابر : يتأسس على الوقائع والظواهر الخارجية .. عالم الآخرين.

« كلما كان الأدب عظيما .. كان
شخصيا »^(٣)
لوسيان جولدمان

يقرر جولدمان أن الفردية الاستثنائية للفنان هى وحدها التى تستطيع أن تفكر ، وأن تعيش رؤية الكون حتى تنتهى عواقبها . فالتفاصيل الصغيرة والحميمة لدى الكاتب من الممكن أن تؤلف قيمة للعمل الأدبى ، وخصوصاً الرواية^(٤) . ولكى تصبح الرواية شخصية ، فإن على الكاتب ألا يعتمد على الحقيقة المعاصرة وحدها فى استدعاء التفاصيل ، لكن ذاكرته الشخصية هى التى ينبى أن تقدم له تلك التفاصيل ، التى تكون مبشرة فى الزمان والمكان ، ليقوم بترتيبها حسب تصميمه الأدبى . وكلما تفوقت تلك الذاكرة - باعتبارها وهاء التجربة - على ذاكرة الواقع التى تقدم حقائق مجردة عنه ، كان العمل فى النهاية .. شخصيا .

وإذا كانت الفلسفة - حسب هيجل - هى معرفة بالتصورات فإن الفن معرفة بالصور^(٥) . ولأن الحلم

- عالم مقسيم : يتأسس على الأحاسيس والأحلام .. عالم الإنسان الداخلي.

ربما كان طرح هذا التصور عن العالم هو مدخلنا الصحيح إلى عالم رواية (الزمن الآخر)، لما انطبعت عليه شخصية البطل من ثنائية الصراع بين متناقضاته الداخلية والعالم الخارجى.

و (الزمن الآخر) مرحلة ثالثة ومكملة لرائعة إدوار الخراط (رامة والثنين)، التى لم تكن سوى تعبير عن فرحه بالعالم، برغم الآلام الصغيرة التى طرحتها. وعندما انكسر هذا الفرح الرومانسى، وأصبح «الذبح متكررا ومبتدلا» فى هذا العالم الذى لا يكف عن الانهيار، فإن إدوار الخراط حاول أن يحدث كوة فى جدار هذا الفرح، كى يعاين منها هذا العالم مثلما يعاينه. لذا، فإن (الزمن الآخر) إلى جانب كونها شهادة على أن (اليأس الشخصى لم يعد بريئا)، فإنها شهادة على أن الفرح الداخلى أكذوبة موقوفة، لأنه (لم يعد لليأس الآن الحق فى أن يصرخ .. لأنه أصبح كاملا).

إن تلك النظرة إلى العالم الخارجى تؤكد أنها ليست رؤية شخصية، لكنها رؤية شخصية تطفئ فيها «الأنا» على «الذات»^(٦). وتحدد تلك النظرة من خلال تحليل علاقات الرواية إلى :

- علاقات تربط عناصر الرواية.

- علاقات تربط أجزاء النص^(٧).

حيث يقصد بعناصر الرواية - أية رواية - مجموعة العلاقات الجزئية التى تتحدد من خلال ترابطها - أو جدلها - رؤية الكاتب للعالم . أما أجزاء النص فيقصد بها «الزمان - اللغة» .

أولا : العلاقات الرابطة لعناصر الرواية

«مبخائيل هذا .. صديقك هذا .. مهندس ترميم أثرى ، أم شاعر ، أم ثورى مهزوم ؟» بهذه الكلمات

المحددة يصف حسن - زوج رامة السابق - مبخائيل ، فهل خطأ ؟ إن مبخائيل نتيجة للصراع بين عالم الظواهر الخارجية وعالم الباطن يسقط تحت تأثير الإحساس بالإنتم ، فيحيله هذا الصراع إلى شخصية مركبة تتوزع بين مجموعة من القيم المتناقضة : بين عقل العالم وإرادته .. بين عزلته الوجودية واغترابه الرومانسى .. ثم إنه يقع ضحية للصراع المحتدم بداخله بين فكرة الثورة وهيمنة المطلق عليه . كذلك ، فإن الماضى و التاربخ ورامة هى ثلاثة أقيانيم تشكل وحدة العالم الخارجى الذى يواجهه ، وهذه الأقيانيم تستدرجه - هو الغارق فى عزلته الزمنية - إلى شركائها .

مبخائيل - الماضى / التاربخ

إن مبخائيل مسبحى - كأنما رغما عنه - لأنه يؤمن بأن «ملكوت السماء مهما كان يحمله فى مخيلته فهو مايزال بعد على متناول ذراع» . لقد وضع حياته فى نقوش ورسوم تاريخية ، كما أنه لا يملك إلا «المساطر والصياغات والورق» . الا أنه برغم هذه السيمترة - وربما بسببها - يبحث فى العالم العابر عن القيم المطلقة (العدالة - الحب - السعادة) . وهو فى بحثه هذا يقع فى تناقض ، فبينما يرى أن هذه القيم ليست إنسانية «لأن كل ما هو إنسانى ملتبس وملوث» ، فإنه ينفى عنها فى الوقت نفسه أن تكون قيما مطلقة !!

إن هذه التناقضات التى تتنازع شخصيته يمكن ردها إلى بحثه الدائب - بوصفه قبطيا - عن هويته التاريخية . وهو فى هذا البحث مضغم «أناه» الهاربة فى قطارات التاربخ المتعاكسة «الفرعونية - الإسلامية - العربية - الكونية» . وعندما تفشل تلك الأنا فى مشروعها التصادى مع العالم ، فإنها تتخطاه - عن طريق الاحتماء الرومانسى بالماضى - إلى «الذات» التى تصبغ منبع الحقائق الإنسانية الكبرى .

ولعل أكثر ما يمانيه ميخائيل - أو يعانى لأجله - هو قبضته ، تلك القشة فى بحر مائج من الغزو التاريخى المستمر والمدمر . وهو حين يحاول ترجمة تلك القبطية - والمقصود بها المصرية - إلى مفاهيم العصر ، فإنه يعجز عن ذلك ، لأن النص التاريخى نفسه عاجز عن ذلك :

« نعمتك يا إيزة الليلة .. واستعادة مجد أوزير وقومة تحديه ، بينما المعركة قد حتم على حصرانها . لأوزير كمال فقدان ، وقد بترت عنه الحقيقة . إليك تاريخ شهوتى المنتصب أعمدة وصروحاً ، بقطر بدم مآله النضوب على الشفاف والبرديات . لا أريد أن أقرأها الآن على مسامع الشمس ، بعد أن نالها العطب قليلاً بخراب الزمان » .

فأوزير - رمز العدالة المطلقة - قد خسر معركته الأرضية وأصبح عليه أن يصفى حساباته مع هزائمه الإنسانية من خلال انتقاله إلى صيغة إلهية ، بعد أن عانى من كمال فقدان الإنسانى . أما ميخائيل المسكين - بأرضيته - فلا يستطيع أن يسوى حساباته مع تاريخه الشخصى ، الذى يحتشد له من خلال « شهداء دقلديانوس » ، باسم المسيح وتحت شارة الصليب .. فى صلصلة النواقيس ، والتجريس .. بتحملهم شعاراً بوزن خمسة أرباط ، وتوجيه وجوههم صوب كفّل البخل ، فى المسوح السوداء والعمم السوداء . إن هذه الرموز المجهضة تفسد عليه حاضره ، فيصطنع فى حيلة - كبحوثية - رمزاً معاصراً يحاول أن يترجم به ماضيه المفقود :

« ليس البطرك مجرد رئيس طائفة دينية . ليس فقط خليفة القديس مرقس . هو أيضاً رمز .. بل أكاد أقول الرمز الوحيد الباقى منذ آلاف السنين » .

إن العطب المادى الذى أصاب النص التاريخى ، هو عطب داخلى أصاب ميخائيل الذى يقرر فى رواية

(رامة والتنين) أن حبيبته « دائماً واحدة .. مقدسة وحميمة ، ومستباحة ومذبذولة لشيء غريب لا أعرفه ، بل أعترف به » ، وبالتالي فإن عطب النص وخراب الزمان - ومن بعدهما التجريس - يفسدان عليه توفقه الرومانسى إلى الماضى ، ويجبرانه على أن يظل مستنفراً - فى غياب حبيبته - لحالة النفى التاريخى « الكلام عنى كأقنية يخطئى ، ويشيرنى .. لسنا أقنية .. نحن أهل هذا البلد . وبهذا المعنى فإن المصريين جميعاً قبط ، بغض النظر عن دينهم » . وهو يحاول الانطلاق من منفاه لاستعادة « الزمن / الهوية » ، وهنا تكمن مأساته الحقيقية . إن نقطة انطلاقه تكون دائماً خفقه وليست أمامه . لذلك فهو حين يشاهد بعض الأتيكيات والنقوش الأثرية « يحس أنه قد عاد من حافة الغربة ، وأنه فى أرضه القديمة » . حتى علاقته برامة تخضع لتلك النظرة إلى الخلف ، حيث تستحيل إلى علاقة زمنية تربطه بالماضى ، أكثر مما يرتبط بالحاضر :

« كان قد عاش طوال عمره غريباً عن أرض وطنه ، وعرف لحظتها معنى أن تقول له امرأة يحبها : يا حبيبى .. عرف بين ذراعيها الخمسيتين - لأول مرة - طعم أن يكون فى أرضه » .

والماضى بالنسبة لميخائيل يسير فى اتجاهين متوازيين : اتجاه قبطى ، واتجاه مسيحى . والقبطية وإن كانت تمثل هوية له ، فإن المسيحية تشكل فلسفته . وهو من خلال نظريته المسيحية إلى العالم ، لا يعانى ازدواجيته الحادة التى يعيشها بوصفه كائناً ثنائى الطبيعة . فهو يسمو بروحه فى محاولة للتوحد مع المطلق ، ثم ينحدر بشهوانية إلى درك الجسد . ومن خلال هذه النظرة أيضاً ، فإنه - فى الجانب المثالى منه - يبحث عن القيم فى عالم لا يكف عن الانهيار ، إلى الدرجة التى يدين فيها حتى نبل العنف المضاد : « باسم أى براءة يرتكب العنف ؟ » . لذلك ، فإنه يدير

الكثيرة التي سلبته تاريخه ، وبالتالي لا يستطيع الاستسلام لتعرض حاضره لذكرى غزوات أخرى تسرق آخر أحلامه ، أو على الأقل تركها له شائنة . لذلك ، تظل المسافة بين ميخائيل وحاضره - الذى تمثله رامة - معادلاً « اللافارقة » التى تساوى دائماً « اللاندماج » .

والرواية تقدم رامة باعتبارها تمتلك وعياً مفارقاً لنشأتها الأرستقراطية : « كانت جدتى تسافر إلى باريس كل سنة فى الصيف .. وتأتى لى بجهازى كاملاً » . وهى - برغم هذا الوعى المفارق - تتوزع ما بين تصديق مثالها الثورى وتصديق غرائزها : « أنا أداة جنسية ممتازة » .

إن عمل رامة وثقافتها ونضالها ، كل ذلك لا يلقى خصوصيتها الجنسية ، بل على العكس يشحذها . ولأنها ثائرة بطبيعتها ، فإنها لا تقمّ سوى بجسدها . وهى حين تخلع حزام عفتها الجنسية ، فإنها تتمسك بحزام عفتها الأخلاقية : « عندما يصبح الجسم حراماً وعورة وقذارة دينوية ، فأى فقر وأى جفاف كامل فى الروح ، وأى قسوة للعقل باسم الطهارة الشكلية ، باسم نسل مزعوم أنه مقدس » . وإلى جانب ذلك ، فإن رامة نوع فريد من النساء ، فهى تستطيع أن تبهج رجلها حتى تصبح بالنسبة له « فعلاً لا نقصان له » . وهى حين تتمتع باستقلالها وحررتها ، فإن ميخائيل يبدو إلى جانبها - على غرار النساء - كائناً رقيقاً ، أكثر منه مسيطراً ، رد فعل أكثر منه فعلاً . وهما إذ يتبادلان موقعيهما ، فإنها تظل مصممة على امتلاك زمام المبادرة بينهما ، حتى فيما يتعلق بإنهاء العلاقة المنتظر :

« لى رجاء واحد عندك .. عندما تجئ اللحظة لا تفعلها أنت ، لا تقلها أنت .. دعنى أنا الذى أقطع » .

ولأن ميخائيل يؤمن بالبعث والتكرار الأبدى ، فإنه يتبعث رموز ماضيه من خلال رامة « عشروت

خده الأيسر للعنف السلطوى بعد أن أدار وجهه بأكمله بعيداً عن حلمه بالثورة . وعندما يراوده هذا الحلم القديم بين آن وآخر ، فإن نظرتة المسيحية تشكل رؤيته للحقائى : « للأنبياء والثوريين والذين يريدون تغيير الإنسان والعالم وجه الحنان القاتل » !!

وإذا كانت النظرة المسيحية تسيطر على الجانب المثالى منه ، فإنه فى جانبه المادى مقدس عنفه الجسدى : « تقول رامة : هل تعرف أنك جرحتنى .. ليلتها ، وجدت نقطة دم على » . فالعنف الذى يرفضه فى الجانب المثالى منه ، يمجده فى الجانب الفيزيقي . وهذا التناقض - الذى يؤكد ثنائيته - إنما هو تعبير لاواع ، يستعير فيه بذكورته عن ضعف موقفه التاريخي ، وكأنها البديل الوحيد المتاح أمام عنته التاريخية .

ميخائيل / رامة

« إن العمل الخلاق للفنان ، هو تحويل جمالى لرغباته الجنسية » (٨) .

فرود

إن سلطان النظر إلى المرأة يحيل « الأنا » إلى « الآخر » ويبقيه على مسافة ما يستضيق أن يراه لكنه لا يملك أن يتوحد به (٩) . وتظل رامة امرأة لميخائيل ، لكنه حين ينظر إليها لا يرى نفسه ، بل يراها هى . وتبقى بينهما مسافة تسمح بالرؤية لا بالتوحد « حتى فى أوج شهوات الجسدين اللذين لا فرقة بينهما أبداً ، ولاندماج » . وتتسع المسافة بينهما بامتداد خمسة رجال ، يقفون حائلاً بينه وبينها ، أو بالأصح بين ميخائيل « القديم » المتشكك الذى يؤمن بالواحدية فى الحب ، وميخائيل الذى تريده رامة ، وهما يعيش بين ماضيين : ماضيهما الذى يعذبه ، وماضيه الذى يقهره . وهو لا يستطيع أن يتخلص من هذا الكائن القديم الذى يستعمره ، أو هو لا يريد ذلك . إنه يعاني من الغزوات

- إيزيس - مريم العذراء . كما أنه يعيش معها هويته المفقودة : « ما من أحد يجعلني أشعر بقطيبي مثلك . في العادة أنساها ، وأنسى أنني قطبي .. لكنني - معك - أحبها فجأة » . وعندما تستفسر منه عن أسباب ذلك يقول : « لأنك أنت .. لأنك مصرية .. المهم أحس معك بقطيبي .. ولا أعرف كيف أقول هذا » . إن في تعبيرى : « لأنك مصرية » و « لأنك أنت » جلاء لمشكلة ميخائيل التاريخية التي يمكن أن تترجم التعبيرين معا إلى كلمة واحدة : الهوية . لذلك فإن « شهوتي ووجدى .. يقينى وعطشى - توحى وانشقاقى عبر السنين التي لا عدد لها ، ثم همى وحياتى الباطنة .. كل ذلك أتخلص منه معك » ، « حتى فى أقى أيام التغريب والاستغراب ، أحس معك بهذا الانتماء الذى لا يكون له اسم » . ورامة - بذكاء الأنتى - تدرك ذلك ، لذا فإنها عندما تجهض نفسها ، تقول : « ولدنا الجميل الذى لم يأت .. كان سيجمع كل عناصر مصر » . وبالتالى ، فإن فقد ميخائيل لابنه « حورس » يؤكد انشقاقه عبر السنين التي لا عدد لها . ولكن كانت رامة تستطيع أن تلهم شقيقه ، فمن سوف يثأر له ؟

إن ارتباط ميخائيل برامة أكثر مما يخضع للأخذ والعطاء المتبادل والمتساوى بينهما ، يخضع للتكامل بين تناقضيهما . ويمكن أن نوضح هذا التناقض على النحو التالى :

ميخائيل	رامة
كائن مركب	كائن بسيط
فقدان الهوية التاريخية	وجود الهوية التاريخية
طوباوى - رومانسى	واقعية - علمانية
الإيمان بالبعث والتكرار	الإيمان بالحاضر فقط .

وإذا كان « التوحد معها بالجسد مطلقا » ، فإن التوحد معها - من خلال هذا التناقض - اتزان . ومن خلال هذا التناقض فإن رامة تعرى التباس فكرتى الثورة والإحساس بالإثم المسيحى لديه ، حين تواجهه :

« بل أنت الذى تحكى عن حلم مستحيل ، فيه شريان عقلاى وشريان مسيحى ملتبان .. أنت تحكى عن حلم مستحيل بقدسية ما ، وحرمة ما ، لا يمكن أن تنتهك للجسم البشرى .. أنت تقول إن العنف .. أى عنف - لا مبرر له ، وجريمة » .

ولعل أهم مظاهر التناقض بين ميخائيل ورامة يتمثل فى نظرة كل منهما للزمن ، فبينما الزمن دائرى ويمتد بالنسبة لميخائيل ، فإنه بالنسبة لرامة زمن خطى . إن كلا من الماضى والمستقبل لا وجود له داخل ذاكرتها ، فهى تعيش الحاضر فقط « وهى بهذا المعنى واقعية وعلمانية » . ورامة - من خلال هذه النظرة - تفاجئه بعد فراق امتد ثمان سنوات بأن « القربى الجسدية لا بد أن تبنى من جديد » . ولأنه كائن مركب ، فإن بساطتها تأسره . وهى - برغم نشأتها الأرستقراطية - تتعامل معه من منطلق هذه البساطة بوصفها « بنت بلد » . إن تعبيراتها على النقيض تماما من ثقافتها : « زارنا النبى - سألت عليك العافية - البساط أحمدي - خدامتك رامة ... إلخ » . وهى كما نرى فى لحظة الوجد من كل ثيابها ، فإنها كذلك تتخلص أبدا من كل ما يعوق حريتها وبساطتها فى التعبير : « قال لها فيما بعد ، إنها تعمل أحسن ما تعمل ، وهى متجردة إلا من الجوهريات العارية » . إن تلك الجوهريات العارية هى ما تجعل من رامة نفسها .

ميخائيل الذى « يحمل رمح دون كيخوت المثلوم ، بيد دون جوان واحدى العشق » يعانى من أحاديته فى المشق ، فى مواجهة تعدديتها . فهى - على حد تعبيرها - إحدى عاهدات القصر^(١٠) . حيث يتخذ الجنس مظهره الإلهى المقدس الذى تصبح التعددية فيه إرادة إلهية . ولعل توزع رامة ما بين تصديق مثالها الثورى وتصديق غرائزها ، هو الذى يفسر تلك التعددية . فعندما

تدعيه رامة - ليس كائناً عقلانياً ، لكنه كائن ميتافيزيقي . فهو - مثل الملك الكاهن - يحمل غصنه الذهبي ويظل دائراً حول شجرة الغيبيات ، محاذراً أن يسقط غصنه ، أو أن يقتله العقل .. آخر العبيد الأبقين ^(١١) . إن دورته الدائمة حول تلك الشجرة ، هي التي تشكل نظره إلى الزمن .

وميخائيل يخضع لكل من :

العالم العابر : الذي يحكمه الزمن الموضوعي .

العالم المقيم : الذي يحكمه الزمن الشخصي .

وهو - نتيجة للصراع بين العالمين - عاجز عن السيطرة على الزمن . وهنا تندخل شجرة الغيبيات لتطرح له لعمرة للزمن ، من خلال تواوج نظريته : نظرة الموروث ، ونظرة الوافد الذي له قوة الموروث .

وبرغم أن ميخائيل يتساءل : « من أين لي بنعمة الإيمان ؟ » فإن هذا التساؤل يشير إلى تأكيد تلك النعمة ، لا نفيها . فالزمن الموضوعي - نتيجة لإيمانه - يستحيل داخل ذاكرته الباطنة إلى زمن إلهي .

إن نظرة الموروث - القبطي والمسيحي - إلى الزمن ، تعتمد أساساً على تجاوز الزمن الموضوعي من خلال « تأييد » هذا الزمن . والزمن من هذا المنظور مجرد وسيلة ليس إلا للعبور إلى ملكوت السماء ، انتقالاً من صيغة « ابن الإنسان » إلى صيغة « ابن الله » التي تحمل بذور خلودها الأبدى . إن هذا التجاوز ما هو إلا فرار من العالم العابر ، حيث القيم ملتبسة وملونة ، إلى العالم المقيم الذي يسيطر عليه الزمن الإلهي .. الخالد والأبدى . فالخلود والأبدية هما تاريخ الآلهة الذين يحملون صفات مطلقة ، أحادية الاتجاه « العدل - الحب - السعادة ... » ، التي لا يشوبها الالتباس أو التلوث . وتلك النظرة الأبدية هي التي تسيطر على ميخائيل في جوانبه الغيبى : « لم أعرف الحرية الكاملة

فشل حلم ميخائيل القديم بالشجرة ، فإنه التجأ إلى ميتافيزيقاه ، لأنه واحد بالعلم مثلما هو واحد العشق . لكن هذا العلم نفسه - بالنسبة لرامة - ليس مشروعاً قابلاً للفشل ، لكنه واقع مؤجل ، وقابل للتنفيذ . ولأنها متعددة ، فإنها لم تتخل عن حلمها القديم لكنها استبدلت بعلم الثورة الإنساني المؤجل واقع ثوري جسدي ومحايث . وتلك الإحالة هي ثورة تقوم بها لحسابها الشخصي ، وتقود فيها جسدها لتحطيم الأغلال التي حاصرت خلال قرون طويلة . ورامة تهدف من إعلان هذه الثورة الفريدة أن تسلب الواقع « أحر ما يملك » ، من خلال انتهاك « أئونة النص » .

بالرغم من إيمانها بالتعدد فإن ميخائيل يعرف أنه يحبها أكثر مما يريد . ربما لأنها بسيطة .. وربما لأنها واقعية .. أو لأن صدقها من نوع آخر يختلف عن صدقه . لكن المؤكد أنه يحبها لأنها « فريدة » وغير متكررة . إن فرادتها تكمن في أنها تستوعب كل متناقضاته من خلال تناقضهما معاً . فهما أشبه بحدى المقص .. كل منهما يسير في اتجاه نقيض لكن .. إلى التقاء .

ولأنه واحد العشق فإنه يحاول دائماً امتلاكها . ولأنها رامة ، فإنها تظل غير خاضعة للتأميم الشخصي .

العلاقات الرابطة لأجزاء النص

لثانية الزمن :

« إلى أومن - وكانما رهماً عني - بالبعث والكرار الأبدى » .

ميخائيل

إن ميخائيل الذي يقع ضحية للصراع المحتدم بداخله بين فكرة الثورة - بمفهومها المادي - وهمنة المطلق عليه ، لا يدخل أبداً لحظة اختيار بين طرفي الصراع ، لأنه قد اختار بالفعل . إنه - على العكس مما

إلا حين رضت نفسى على أننى قد فقدتها بالفعل ..
فقداناً كاملاً » . وفقدان رامة الكامل مرادف لكونه
فقدانا « أبدياً » ، لأن الحرية الكاملة « أو المطلقة »
لا توجد إلا فى الأبدية . وعندما يصبح « كل قاتل
خالداً ، وكل قاتل خالداً » ، تنتقل صفة الخلود من
لأرضية كى تصبح صفة لاهوتية ، لأن كلا من القاتل
والقتيل أبديان . ولأن الخطيئة الثانية - خطيئة قابيل -
قائمة ومستمرة ولا تنتظر « المخلص » ، لأن الخلاص لن
يتأتى إلا بالتخلص من الواقع الإنسانى نفسه ، حيث يتم
الاحتكام إلى ابن الله ، فيما فشل فيه ابن الإنسان .

ومبختل - على الجانب الآخر - يتعامل مع
الزمن فى مواجهة العالم العابر ، من خلال كونه
دورات متعاقبة ، بتحليلها نظرة رجوعية إلى الماضى ، وهو
بالتالى ينقل الزمن إلى مستوى التاريخ . لذلك ، فإن رموز
الماضى تكتسب قدرتها على التواصل من خلال المزج
بين الأبدية والتعاقب : « هل جف نهدك يا إيزيس ؟
أحقاً نضبت حلمته ؟ بل قولك وخصوبتك وحنانك
لا يفيض » .

ودائرة الزمن هى بالأساس رؤية إسلامية ، تعتمد
على نص « من يجدد دينها » . وهذه الرؤية الوافدة ،
أصبح لها - من خلال حوار خمسة عشر قرناً - قوة
الموروث . ودائرة الزمن ناتجة عن إيمان ميخائيل
بـ « البعث والتكرار الأبدى » . وهذا ما يجعل من
الماضى زمناً للوحى ، وحاملاً للخلق الأكمل . إن كلا
من الحاضر والمستقبل ليس إلا صورة مكررة من هذا
الماضى ، قد تختلف عنه ، لكنه اختلاف تفاصيل
لا اختلاف حقائق . لذلك ، فإن ميخائيل يشعر « أن
تقلب الهواجس ، والاعتراف بالإيمان والخطيئة ، من
أقصى النقيض إلى أقصى النقيض ، كل مرة ، هو
تكرار بكساد أن يكون آلياً » . كذلك ، فإن الانتقال من

« الهدر والسقوط » ، إلى التوفر والخفة والطيران بالفرح ،
كل هذا قديم جداً » . إلا أن ميخائيل عندما تنتابه
سعادة الآلهة فإنه يتبنى مرة أخرى نظرة الموروث ، حيث
يلتحق زمنه الخاص بالأبدية « حيث الكلام والحب من
جديد ، والحكايات ، وتكاشف الجسدين ، والأحداث
التي لا تنفى ، كلها لا تحدث فى زمن .. إيقاعها لا
زمن فيه » .

إن هذا المزج المستمر ما بين دائرية الزمن وتجميده
عند « لحظة الأبد » ، هو نتيجة طبيعية لرفض ميخائيل
سيطرة العالم العابر عليه ، كما أنها تؤكد على سيطرة
الحس الميتافيزيقى على عالمه المقيم . لذلك ، فإن
خيالاته تتخذ أشكالاً أسطورية عدة . لقد كان ميخائيل
فى لحظات الحب يشعر مع رامة بـ « المجد » ، حيث
تنسفى الحاجة إلى أوراق التين « لأنه ليس فى الحب
سوءة .. بل مجد » . ولأن المجد للآلهة ، فإن زمن
ميخائيل المحاور للإنسانية ينتقل إلى « عدن المفتوحة
الأبواب إلى المآلهاية » ، ثم يستحيل إلى الأبدية : « هذه
اللحظة الخاطفة ، ليس فيها زمن .. هى الأبد .. هى
الباقية .. هى المطلق » . وهنا ، ينتقل ميخائيل بعالمه العابر
بأكمله ليصبح عالماً مقيماً ، من خلال الانتقال بالزمن
الموضوعى ، كى يصبح زمناً إلهياً : « الخلود خدعة ؟
والديمومة حلم طفل لا يريم ؟ هما معى بلا انتهاء » .

إن هذا الانتقال المستمر من الدائرية والتكرار إلى
الأبدية والخلود ، هو انتقال دائم من الماضى الإنسانى
إلى المستقبل الإلهى ، حيث يتحول حلم ميخائيل
الطوباوى بالثورة إلى حقيقة واقعة ، ولكن .. فى
الأبدية .

وفى المسافة بين مستقبل وماضى ذوى طبيعتين
مختلفتين ، فإن الحاضر لا يستدل عليه إلا من خلال
صيغة غائبة ، ومفترضة .

لغة/ الحدث الضد

« إن عشقى لهذه اللغة .. هو نوع من عشق الخونة ».

رامة والتين

إن ما يميز أعمال إدوار الخراط أنها تفتقد تماماً إلى الحكمة، بمفهومها الأرسطى^(١٣). وفقدان الحكمة ناتج أساساً عن افتقاد عنصر السببية بين الأحداث الجزئية ، وبالتالي فإنها تفتقد الحدث الكلى . فهذه الأعمال ليست سوى هواجس وتخيلات فى لحظات عصبية من حياة البطل الذى يتنازع عالمان : عالم الواقع الذى يحيط به ويهدد بابتلاعه ، وعالم الخيال الذى يقيم به دون أدنى أمل فى اختراق حصاره^(١٤). فعالم الواقع أقرب إلى دائرة تضيق باستمرار حول هذا البطل أما عالم الخيال - الملىء بالأحلام - فأشبه بدائرة تتسع باطراد حول مركزها الذى يقبع فيه البطل ، فتستحيل الأحلام - مع هذا الاتساع اللانهائى - إلى نوع من الفصام . وتأتى محاولة البطل للخروج من الدائرتين المتعاكستين وإيقاف نموها السرطانى ، لتوسع دائرة الواقع وتضيق دائرة الحلم . وإدوار الخراط ينيط باللغة للقيام بهذا الدور . وبالتالي ، فإنها تتنحى عن وظيفتها البلاغية ، كى تحل - فى انتفاء الحكمة - محل الحدث نفسه ، وتصبح وحدها هى العنصر المهيمن داخل العمل ، ووسيطاً ما بين الحلم والواقع^(١٥) .

وإدوار الخراط - الذى يختفى خلف بطله عادة - حين يصف عشق ميخائيل للغة بأنه « عشق الخونة » ، فإن تلك النظرة الخيالية للغة هى التى تجعله يحاول انتهاك قانونها السائد ، فى محاولة لخلق لغة داخل اللغة ، أو لغة ضد اللغة . فإذا كانت لغة « الوافد » تقدم لكل معلول علة ، فإن لغة الانتهاك « تعتمد على الجمال المبثورة التى تفتقد عنصر السببية بين أجزائها . وهذا البثر هو الذى يدفع القارىء - المهياً لإعادة إنتاج

العمل - إلى محاولة ملء الفراغات داخل هذه الجمل ، وبالتالي الدخول دون وسائط إلى وجدان البطل نفسه ، ومعاينة دائرتى الواقع والحلم فيه .

ورواية (الزمن الآخر) تبدو بأكملها كأنها عبارة شاسعة ، واحدة وممتدة ، ذات قدرة توليدية تجهلها اللغة العادية ، وتتضمن - بشكل ما - مبدأ التوالد الذاتى للنص^(١٦) .

وهذه القدرة بقدر ما تعطى أفقاً دلالياً أوسع للنص ، فإنها قد تحيل هذا الأفق الأوسع إلى أفق مفتوح ، يحتمل الإضافة كما يتقبل الحذف . لذا ، فإن إدوار الخراط - بعشقه الخائن للغة - يحاول السيطرة عليها ، حتى تبادل العشق ولا تبادل الحياة . ولأنها محاولة ناجحة عن وعى ، فإن لغة إدوار الخراط - على العكس من تصور بارت^(١٧) - هى مزيج مركب من الاندفاع « النية » . ولعل النية - أى التصميم المسبق الناتج عن وعى - تبدو فى هندسية الجملة بما تحتشد به من الفواصل ، والإسراف فى استخدام الجمل الاعتراضية ، ثم فى تقطيع الجمل على هيئة الأسطر الشعرية ، وفى التقديم والتأخير ، ثم فى استخدام ظاهرة « التجنيس » بشكل كثيف :

« .. أما هو ، فقد استهزأ بما آل إليه مآله ، إذ أدجت عليه الأشجان ، وألوت به آمال مؤرودة ، وتألّت عليه آكام الآلام ، فأولها بأنه بنوء بإرث أئم مؤنل الأوسى ... إلخ » .

إن استخدام « التجنيس »^(١٨) فى مقاطع اعتراضية عدّة - حيلة تاريخية ، أكثر منها أدبية . وهذه الحيلة تضمننا فى مواجهة ثقافة الوافد ، بتهاكها على المؤثرات السمعية للغة . وبالتالي ، فإنها تعطى الكاتب الحق - بعد أن تعاطفنا معه - فى الخروج على تلك اللغة ، بمالها من مظهر تاريخى مقدس ، بل رفضها . أى أن هذه الحيلة تحمل - ضمناً - تلميحاً إلى إعادة

والتقسيم السابق - لأغراض الدراسة - يعتمد أساسا على القاعدة العامة التي تربط كل جملة بمستوى ما ، داخل إطار الأغلب والأعم . ولعل التداخل الشديد بين لغتي السرد والمونولوج بالذات اللتين يصعب فصلهما بالتلقي المباشر ، هو الذي يجعلهما - في أحبان كثيرة - يتبادلان مستوييهما .

ولعل أهم ما تتميز به اللغة عند إدوار الخراط أنها « لغة اعتراضية » ، نتيجة لازدحام الفقرة الواحدة بالكثير من الجمل الاعتراضية الكثيفة والمتعاقبة :

« فوضى الذكري الفيزيقية - وحدها - حاضرة أبدا - تستعصى على القنابل - وعلى التحكم - وعلى الإرجاع إلى الوراء - فيها نمرد ، وصلف لا يستدل . »

ففي الفقرة السابقة ، تكون الجملة الأساسية هي : « فوضى الذاكرة الفيزيقية ، فيها نمرد وصلف لا يستدل . » إلا أن هذه الجملة « القاعدة » تحولت إلى ما يشبه الاستثناء ، حين احتشدت بخمس من الجمل الاعتراضية ! !

إلى جانب السمات السابقة ، فإن اللغة داخل الرواية لها ملامح متميزة ناتجة عن ثقافة إدوار الخراط المتأثرة بكل من : الموروث ، والوافد الذي له قوة الموروث . فالموروث (القبطي والمسيحي) يحيل الكاتب إلى تراثه القبطي (الأسلوبية الفرعونية ، خصوصا كتاب الموني) ، ثم إلى تراثه المسيحي (اللغة الإنجليزية ، واللغة الثوراتية) . أما ثقافة الوافد ، فإنها تحيله إلى اللغة الصوفية .

إن الملمح القبطي للغة الرواية - الذي لا يختلف عن الملمح المسيحي - يعتمد أساسا على « تأبيد » الزمن ، وتقديس الموت ، وتمجيد الآلهة . ومن خلال تلك النظرة تبدو الحياة بأكملها - وكذا العالم - مجرد

إنتاج ثقافة الوافد ، التي لا يجب أن يعدو عشقنا لها « باعتبار أن جميع المصريين قبط » إلا أن يكون نوعا من عشق الخونة .

والنية - وإن كانت تنتج العجس - فإنها أيضا تنتج « التوقيع » ويقصد بالتوقيع الإتيان بكلمة واحدة ، أو بمقطع صغير ، بعد مقطع أو مقاطع طويلة ، حيث تكون الكلمة - أو المقطع - هي « قفلة » تامة للمعنى (١٩) :

« في الغضب والضيق والوجع ، وهما يصعدان السلم ، رأى في الواجهة الزجاجية على الحائط الذي يرتفع معهما على السلم ، بين جرادل البحر الصغيرة الحمراء ، وجواريفها ، والكراسي القماشية ، وشمسيات البحر الملونة ، وكل عينات حواشي الوعد بإجازات الشاطئ ، ورمالها وأمواجها المزدحمة ، رأى ما يوهي بيكني مختزل (كذا) جدا . »

وعندما تنتقل اللغة لتصبح نتاج اندفاع ، فإن الراوى يبعد إلى ذاكرة بطله ، وإلى مونولوجه الداخلي ، بمهمة توسيع الإطار الزمني للرواية ، بحيث تدخل فيه أزمنة متعددة ، ومتباعدة . ومن هذه الزاوية ، تبدو الرواية كأنها خليط من الأحداث . وتركيبية كهذه نجدها في كل رواية تسعى إلى استعادة حياة بأكملها من خلال سرد أحداث قليلة ، وقصيرة المدى (٢٠) .

واللغة تنقسم بشكل عام داخل الرواية إلى : لغة سرد ، ولغة مونولوج ، ولغة دIALOGUE . وينتج عن هذا التقسيم ظهور ثلاثة مستويات للجملة : تفسيري ، وانفعالي ، وإبلاغي . فالجملة في لغة السرد تعتمد أساسا على المستوى التفسيري . بينما تعتمد الجملة في لغة المونولوج على المستوى الانفعالي . وعندما تنتقل الجملة إلى لغة الديالوج ، فإنها تعتمد المستوى الإبلاغي (٢١) .

« ليس إلا الحيف والجموح والانشداد والانتهاك ، ووطأ زهر القلب ، وقمع الورد الساطعة » ، « فى هذه المهنة المتصلة ، حيث الفرح قليل . وحياتي ؟ هذا المعطب فيسها من الأول ... الآن طاحت الأحلام والمنى ، ودرست رسوم الأخيلة » ، « أعرف أنه ما من صوت يجيب على صوتى .. لا يسمعى من أحبهم .. مازلت أضرب فى ساحة الأنواق الشاسعة ، لأرى لها شطا ولاحافة » .

ولكن كانت النظرة إلى العالم فى سفر الجامعة تختزل إلى تعبير « باطل الأباطيل » ، الذى يتردد بشكل كثيف خلال النص التوراتى ، فإن تعبير « اليأس » يتخذ نفس الدور فى رواية (الزمن الآخر) ، « اليأس قائم لا يحول » ، « ولم يعد لليأس الحق الآن فى أن يصرخ . إنه كامل » ، « اليأس الشخصى لم يعد برياً » .. إلخ .

إلا أن تأثر الرواية بلغة العهد القديم ينتقل من حالة التشرب بسفر الجامعة ، إلى حالة التشيع بسفر نشيد الإنشاد ، خصوصاً حين يسيطر الفرح على علاقة ميخائيل برامة « أنت الفرح الذى فى هذه الحياة » ، « كأس من خشب ، مستوحش النبيذ أنت . طلبت نفسى فسفحتها لك » ، « جلست على عرش ساقيك الذهبين ، الذى تحيط به النيران والشاروبيم » ، « سربرى أخضر . عطرت فراشى بحر وعود وقرفة ، وحبك ثمرة حلوة فى حلقى » ، « رفع ساقيهما العبلتين . استسلامهما هبة وعطية . الورد السوداء المضرجة ، يلتفها الهدب المحملى الغامض . تفتحت له أوراقها الفضة ، التأمت عليه ، وتقطرت بنداهها » ، « ألن يشرق على نهداك ساطعين بأمجادهما ؟ » « بخور الصندل والمسك المضطرب الذى يصعد ، ويظل معلقاً ، لا يصل إلى حضنك » ... إلخ .

طيف عابر . وهذه النظرة هى التى تصبغ النص باللمح الجنائزى : « أرضى الظهور .. عندما يدخلك رمح رع المشرع الحارق لتقدسين ، وكل الاستباحات تتطهر » ، « أريد نظرتك إلى باقية فيما وراء الجسد .. فيما وراء الموت القريب .. ليس لنا موت كلانا » ، « فى الحضور الدائم للزمن الآخر ، أراها فى نقائها » ... إلخ .

أما الملمح الإنجيلي فلا يختلف دلاليها مع النظرة القبطية ، إلا أنه على المستوى الأسلوبى يعارض لغة العهد الجديد : « كأنه يرى - من فوق - جموع الشياطين الصغيرة تتزاحم حول فوهات المغاور الآمنة بحمبة الرب » ، « كان آدم الأول التوراتى هو العقل . أما آدم الثانى فقد كانت له هبة الروح ، وظهر فى اليوم السادس . وكان آدم الثالث أرضياً ، وظهر فى اليوم التاسع والأخير ... » ، « العيد لا يأتى بعد ، على أننى أقيم له صلاة البرمسون ، التى تمجد الأفراح البائدة القائمة الترانيم » .

إلا أن تأثر الرواية بلغة التوراة ، ينتقل ليصبح تشرباً أكثر منه تأثراً . إن لغتى السرد والمونولوج حين تبنيان المستوى التفسيري ، فإن لغة العهد القديم - خاصة سفر الجامعة - تطفو على السطح : « اليأس قائم لا يحول .. كأصحاب الخرق والرقصات أصرخ .. أيها الناس اقتلونى .. فيم تجدى الصيحة الساقطة سدى ؟ من أين لى بنعمة الإيمان ؟ » ، « مدينة الحقائق النقاء أشجارها متدلية بشمار الخطية ، وحياد المركبات الصاهلة على رخام الطرق الملوكية ، سآزال فى حنايا هذا الجسم الممذب فى البرية ، غاديا صوحته الصحراء وشهوة القداسة » ، « براهين القلب ليست بمنأى عن المعطب ، لماذا الشمساس وتشبيت الألم ؟ كلها لا تختمل » ، « كل شيء يخوننى وأنا أخون كل شيء » ، « إذا هربت من الرحمة ، فالرحمة تهرب منك » ، « يشق النداء قلبى شقين لا التقام لهما » ،

مشابهة أحيانا مع أسلوب ابن عربي : « لأنك عند كمال التحقق ، تبقي شوقا غير متحقق . وهبوة قابلة لتلصام » ، « متوهجة في سريرنى .. جوهر واحد يحتمل المغايرة ولا يحتمل إلا الواحدة » ، « أعب من السهل الطامى بالرحيق المسكر ، وأظل عطشان أبدا . ما أقسى حب السورد والظلم .. اشتياق لا يسكن ، ولا يهدم » . وعندما تنتقل العلاقة بين ميخائيل ورامنة إلى ما وراء الفرح ، فإن شطحات أبى يزيد تلقى بظلالها على لغة الرواية : « عندما تسكنينى ، أشهد بنفيلك . ولست بقادرة - وأنت معى كلية القدرة - أن تسلبينى إياك » . إلا أن النظرة الصوفية الكلية يتم معارضتها بالتعبير : « سكر الهوى ، وسكر الخلود .. أنى لى أن أفيق من السكرين » (١٢٢) .

إن معارضة لغة الرواية - دلالياً وأسلوبياً - لكل من لغتى الموروث والوافد ، تمثل سمة أسلوبية أساسية لدى إدوار الخراط بشكل عام . ولئن كنا قد عرضنا بعض النصوص - على سبيل التمثيل - لتأكيد تلك المعارضة ، إلا أن مجرد العرض ليس كافياً ، حيث تتطلب هذه الظاهرة دراسة لغوية مقارنة .. مستفيضة ومتخصصة ، مما يضيق عنه المجال فى هذه الدراسة .

والملاحظ أن السمة الأساسية فى تعامل إدوار الخراط مع لغة الموروث ، أن معارضتها تكون على المستوى الأسلوبى فى كل الحالات ، وفى بعض الأحيان فإن المعارضة تشمل المستوى الدلالى أيضا . وهذه السمة تنسحب على التفاعل مع لغة الوافد التى أصبحت موروثا بدورها . وإذا كان إدوار الخراط قد اختار رافد اللغة الصوفية بالتحديد من ثقافة الوافد لمعارضتها ، فإن هذا الاختيار لا يتعارض مع الإطار العام للموروث ، لكنه يكمله . فإذا كانت ثقافة الموروث تطمح إلى الغناء الدنيوى بغرض الخلاص ، فإن الصوفية تطمح إلى الغناء الدنيوى بغرض الوصول . ولغة الرواية لا تنحاز إلى رؤية صوفية معينة ، لكنها كانت إطاراً لنظرات صوفية عدة ، على المستوى الأسلوبى أو المستوى الدلالى . والملاحظ أن بعض المصطلحات الصوفية تأتى بدلالاتها نفسها : « الفرح - السكر - الأحوال - التحقق - الواحدية - ... إلخ » والرواية حين تعارض لغة النفرى على الأخص ، فإنها تهدف إلى المطابقة معها على المستويين الأسلوبى والدلالى : « أسلم نفسك لى ، تجدد نفسك وتجددنى » ، « عندما أفر منك ، أفر إليك » ، « على شفتيك وحدها أصطلح مع اسمى . لاصلح لى مع غربتى عن نفسى » ، « حين أجدها أجد نفسى ، وحين أفقدها أفقد نفسى » . ونحن نجد

الهوامش :

- (١) الرواية فى الإبداع الأدبى ، صلاح فصل ، الهيئة العامة للكتاب ، ص ١٣٧ .
- (٢) نفسه ، ص ١٧٥ .
- (٣) نصوص الشكلانيين الروس ، ت : إبراهيم الخطيب ، ص ٢٥ ، مؤسسة الأبحاث العربية ، المغرب .
- (٤) الرواية التاريخية ، تأليف : جورج لوكاشف ، ترجمة حواء الكافم ، ص ١٢٨ .
- (٥) كتاب الكرمل رقم (٢) ، محطة السكة الحديد ، تأليف شمعون بلاس ، ص ١٣٧ .
- (٦) الخطاب الروائى ، تأليف : ميخائيل باخيتين - ترجمة محمد برادة .
- (٧) نفسه - ص ٦١ .
- (٨) الواقعية فى الإبداع الأدبى ، ص ٨٧ .
- (٩) الخطاب الروائى ، تأليف ميخائيل باخيتين ، ت : محمد برادة ، ص ١٦٣ ، دار الفكر للدراسات ، القاهرة .
- (١٠) وردت هذه العبارة فى الطبعة الأولى من الرواية السابقة وامة والحق .

- (١١) جيمس فريزر : الفعس الذهبي ، ترجمة : أحمد أبو زيد وآخرين ، ج ١ ، ص ٢٢١ .
- (١٢) وردت هذه العبارة على لسان ميخائيل في رامة والتين ، الضبعة الأولى ، لبنان .
- (١٣) كتاب الكرمل رقم (٢) صادر عن مجلة الكرمل ، ت : شمعون بلاص ، ص ١١٥ .
- (١٤) نفسه ، ص ١٩ .
- (١٥) نفسه ، ص ٧٤ .
- (١٦) فضاءنا في اللغة الأدي ، تأليف : لك . كالفن ، ترجمة : د . عبد الجبار المطلس ، ص ٢١٧ .
- (١٧) مفهوم بارت في الكتابة في درجة الصغر أن الفن نتاج اندفاع وليس نتاج نية .
- (١٨) يقصد بالتجسس التشابه الشديد في الصوت مع اختلاف المعنى ، وذلك في مثل قول الأعمش :
ولقد غدوت إلى الحانوت يتحننى
لما في مفسل نسلول نسلول
ص ١٢٨ ، بناء لغة الشعر ، تأليف جون كوهين ، ت : أحمد درويش .
- (١٩) كتاب الكرمل رقم (٢) - ص ٣٣ .
- (٢٠) الفجيرة أخلاق ، تأليف : م . م . بوردا ، ترجمة : سلامة حجازي - ص ١١٧ ، دار الحرية بغداد .
- (٢١) الخطاب الروائي ، ص ٢٢٠ .
- (٢٢) النصوص الواردة للاستشهاد بين الأقواس كلها من رواية الزمن الآخر ولم يتم الإشارة إليها في الهوامش لكثرةها .



مزاودة المستحيل وقصد القيمة

قراءة في نص بدرالديب (من تجارب قمر الزمان)

. قصص واقعية من ألف ليلة وليلة .

السيد فاروق رزق



ويضيف العنوان الجانبي تناقضاً آخر بين ما نعرفه -
أو نظن أننا نعرفه - من « قصص واقعية » ، التي قد
يتسع معناها ليشمل أنواعاً عدة ومتباينة من القصص ،
وبين قصص (ألف ليلة وليلة) التي تندرج تحت نوع
محدد من الأدب الفولكلورى هو المعروف بالحكايات
الشعبية . فهل هذه التجارب تمثل فعلاً قصصاً واقعية ،
وأى معنى من معانى الواقعية هو المقصود ، وأى واقع
تمثله ؟ أهو واقعنا .. أم واقع من كتبها - أو كتبوها ، أو
هو الواقع النصي الذى تفرضه « تجارب » قمر الزمان
نفسها ؟ هل يمكن تقرير المستحيل فى إطار محكوم
بواقع ما ، أم أن المستحيل يفترض أيضاً واقعاً ما يتجاوز
ثنائية الوجود والوعى به ، ويبدو برغم حضوره الدائم
مستحيلاً هو الآخر ، لأن حضوره لا يعنى خضوعه
وامكان القبض عليه أو الإمساك به ، لكنه ينطوى أيضاً
على قدر موجه وغير محدود من الغياب .

« ووقفت أرقب طائر الأخرى »

يتحرك على حافة النافذة

(من تجارب قمر الزمان - قصص واقعية من ألف
ليلة وليلة) ، هو النص الذى يشغل الفصل الرابع
(تقرير المستحيل) فى كتاب (المستحيل والقيمة) ،
لبدر الديب .

ويضم النص نفسه أربعة كتب هى (ليلة المستحيل
- جوهرة الضياع - مراتب الوجود - مرايا الماضى) .

وقبل أن نحددنا مسألة الثنائيات - والرباعيات -
لنقفز إلى استنتاجات مألوفة ومعروفة سلفاً ، فلنتأمل تلك
التناقضات التى يحفل بها وبصراعاتها النص ، بل حتى
العنوان نفسه الذى اختاره الكاتب لهذا الجزء من
الكتاب (تقرير المستحيل) ، أو العنوان الجانبي للنص
(قصص واقعية من ألف ليلة وليلة) . فذكر المستحيل
بما يتضمنه من معنى معجمى يشير إلى التحول والتغير
وما يوحى به فى عقولنا من خيالات غامضة وملتبسة دوماً ،
كل ذلك يتناقض مع صورة الثبات والوضوح التى قد
يشي بها عنوان « تقرير المستحيل » .

« ولم يكن يرى في الأرض

بين البحور ،

غير ظلال نفسه التي لا تهدأ » .

وحين يقع الابن « قمر الزمان » في هوة الزيف
نفسه يتساءل : « هل أصبحت أرى فلا أرى إلا
نفسى ؟ » (ص ٧٩) .

ويعرف أنه مقبل على خيانة الروح . وكان
الامتلاك والتذكر والتفاف الروح حول نفسها في صورة
تأبى رؤية ما هو كائن في الخارج ، أو تعرفه والامتزاج
به ، هي خيانة أيضاً لهذه الروح نفسها لأنها تتضمن
إنكاراً للوجود ، ونشداناً « لمستحيل بلا قيمة » .

كان الأب « يصنع في كل يوم حروباً

لم تكن لأحلامه حدود » .

وكان تلك الحروب جزءاً من أحلامه ، أو كان
أحلامه هي الحروب نفسها ، ولم يكن في حروب
أحلامه أو في أحلامه التي كانت هي نفسها حروباً
فعلية ، قيمة تتعدى مجرد الفعل ، إنه « يفعل » ، لكن
ليس لما يفعله من حروب أو أحلام قيمة تتعدى مجرد
امتلاكه « السيطرة » ..

« وكنت أعرف ماذا يفعل ..

ولكن لا أعرف لماذا يعود أو يذهب »
(ص ٦٢) .

وجود الملك شركان إذن كوجود الموج والمواصف
والأعاصير ، تعرف ما تفعله ، وما يمكن أن تفعله ،
لكننا لا نعرف أبدأ - على وجه اليقين - لماذا ؟

« كان أبى كالشر المطلق

نصف الوجود » .

وجوهري في منقاره الأبيض

واضحة قرية بعيدة كالمستحيل » .

كان هذه هي إحدى الصور القبلية في لاوعى كل
منا ، بل في لاوعى الكتابة نفسها ، فكل كتابة هي
نفسها مراودة لذلك المستحيل ، حلم بالإمساك به ، لذا
نمتد الأيدي بشوق له ولهفة عليه ، وشعور موجع بالكم
مضي لا ينقضي ، وحرمان لا نهاية له ، ولا سبيل
لتعويضه أو إنكاره والكف عن مطاردته .

هل نحن إذن إزاء أساطير قد صارت حقيقة معيشة
وقرية لأرواها ومثليتها المفترض ، ومن ثم أصبحت هي
ما يعرفه كل منهما من قصص واقعية . أم أننا إزاء
قصص واقعية تخفت وراء قناع الأسطورة ، واستترت
تماماً حتى امتزج الوجه بالقناع ، فما عاد لاتفصلهما
معنى أو حتى ضرورة ، بل صار كل منهما حكاية
شعبية ، وواقعاً فردياً في آن ، وجهاً يختفى خلف نفسه ،
أو قناعاً يتوارى وراء قناع آخر في دائرة لانهاية لها
ولا تكرار فيها .

تلال التاريخ :

نبدأ « بتجارب قمر الزمان » بحكايا أبيه الملك
شركان « على تلال التاريخ » ،

« على تلال التاريخ

في غير ما هو مسجل من صفحات »
(ص ٥٩) .

هكذا يكون الأب منفياً منذ البداية خارج الكتابة ،
ومن ثم محكوماً عليه بالوجود الممكن ، غير قادر على
أن يتحقق برغم امتلاكه « كل شيء » تقريباً ، كانت
له السيطرة والحق . كان يملك ، لكنه لم يستطع أن
يخرج من دائرة الزيف التي تحيط به ، من انقسامه إلى
وجود ووعي محاصر بذلك الوجود نفسه .

تبدأ المرأة / الصوت في الظهور ، وفي الكشف له عما يدور في ممالك أبيه ، والفظائع التي اقترفها رجاله في كل مكان ، لكن ما يفرع قمر الزمان حقاً هو اكتشافه « للجوانب الثلاثة لكل حديث » : القول والقصد والفعل .

هذه العناصر الثلاثة هي التي تصنع تجربة السرد الخفيفة ، فالفعل الحسي المباشر لا يخيف لأنه فقط موجود . أما السرد فهو ذلك الفعل الواحد المتعدد ، القول الذي يسجل فعلاً مفترضاً حدوثه في ماضي يؤطره فعل الحكى القائم في حاضر السرد ، وإذا ما كان هذا السرد مكتوباً انقسم ذلك الحاضر نفسه إلى زمنين ، حاضر خاص بالرواية ، وما يفترض من إطار زمني لحكايته ، وحاضر آخر مرتبط بالقسارى ، وعلاقته بالنص الذي يقوم بتلقيه ، ومحاولته الإمساك بذلك المستحيل « القصد » الذي ينطوى عليه القول ، والذي ربما قد تغير بمجرد تحوله من مجرد نية ينطوى عليها ذهن القائل ، لسرد تشارك في صياغته اللغة وتصنع به ربما قدر ما يصنع فيها ، « فمجرد القول » - كما يقول حاسب كريم الدين - « تجدد لواقع يخلو منه القول » . نحن نتكلم عن شيء ، ونظن أن ما نقوله هو الشيء نفسه موضوع القول ، بينما ما نقوله عن الشيء يظل دائماً « عنه » ، ومن ثم خارجه . أما المعرفة الحقيقية فهي تلك التي تنطوى على توحد بين المعرفة والشيء موضوع المعرفة ، كأن الموضوع هو فقط ما نعرفه عنه ، أو كأننا لا نعرف سوى موضوع هذه المعرفة المستحيلة بل إن العارف نفسه يبدو كأن ليس له وجود آخر وراء هذه المعرفة أو بعيداً عنها .

« وكانت يدي تعرف قبل أن تلمس »

وتصنع باللمس كل ما تعرف وما تريد
(ص ٦٨) .

هكذا تتخلق « سكينة » ، بلعسات المرید الذي يكتشف في نفس لحظات الخلق هذه ، إنه ليس شيئاً

كأن الأب قد ارتضى لنفسه أن يقضى العمر سعيًا وراء مستحيل بلا قيمة » ،

« في كل أرض كان أبي قد ترك خراباً
ليس بعده خراب » .

هل هذه هي النهاية نفسها التي تنتظر الابن حين يستبد به ..

« الشوق الأليم »

إلى محض المستحيل » .

أهذا الشوق « سعي » لامتلاك المعرفة أم هو نتيجة لها ؟

المعرفة والقول :

وفي كل يوم تتكرر صرخة أبي « كأننى لأعلم » . كان الملك شرکان « يعرف » لكن معرفته لا تخول دون تلك النهاية التي « يعرف » أنه سوف بلغاها ، فمعرفته سعى لامتلاك مستحيل يعرف أنه لن يدركه ويعرف أن كل ما أدركه منه قبض الريح ، إنه يعرف خواء عالمه واستحالة امتلاك القيمة فيه ، لكنه يقبل تلك المعرفة ، وكأنها المستحيل الوحيد الممكن له أو المكتوب عليه . إننا لا نعرف شيئاً عن الأب سوى أنه قد صار .. كالشر المطلق ، نصف الوجود . أما الابن فهو يبدأ بمعرفة « نصف الوجود » الذي احتله الأب .

« ولم أكن أعرف من نصفه الآخر »

غير الظلمة والحلم الفريد

بأننى رغم كل شيء

قد أكون شيئاً آخر » .

ومن هذا الحلم تنشأ تلك المعرفة انبهمه بأن هناك (أخرى) ، جزءاً آخر منه ، امرأة أو دنيا .. لا أعرف من هي » .

آخر سوى ما يخلق أو يصنع بيديه ، فمع كل حركة للبعد عنها كنت أحس أنني ساموت .

حين التقى قصر الزمان بسكنية عرف المستحيل الذى تنتفى عنده حدود الجوانب الثلاثة لكل حديث ، القول والقصد والفعل ، عرفه توحداً يتجاوز الزمان والمكان ، وليس فيه ازدواج بين القول والفعل ، ولا سطح يفصل بين الداخل والخارج (ص ٦٦) .

هكذا تحدثت سكنية التى تشكلت بلمساته وتخلقت فيه قبل أن يعرفها . قالت :

« جهادك وجهدك سعادتك بى ، ومرضك وصحتك معرفتك بنورى ، وعندما يطلع الصباح ستلقى العالم بوجه جديد .. » (ص ٦٩) .

فسكنية لا تعرف فقط ما يحدث وما تخفيه النفوس أو تنطوى عليه السرائر ، لكنها قادرة أيضاً على أن تمد البصر لتستشرف المستقبل ، وتنبئ به ، إنها تعرفه وكأنه حاضر معها أو فيها ، لكنها لا تملك أن تفعل شيئاً لتغييره أو إعادة صياغته ..

« قالت : سيكون لك أبناء من غيرى

قلت : لماذا تحكمين على بما لا أعرف ؟

قالت : أنا أعرف ، وآلامى بما أعرف لا نطاق » (ص ٧٠) .

كأن المعرفة لا تنفصل أبداً عن الألم ، وهى الشيمة التى نذكرنا بعمل كلاسيكى مهم جداً لقراءة بدر الديب ، هو (أوديب ملكاً) لسوفوكليس ، الذى تربطه وشائج قوية بنص بدر الديب (حاسب كريم الدين) ، (قصر الزمان) ، لا يمكن اختصارها فى مجرد تكرار لبعض الموثقات الرئيسية أو الثانوية ، أو فى اتخاذ أحد فصول « إعادة حكاية حاسب كريم الدين » - [الفصل الحادى عشر] - الحكمة الأخيرة فى (أوديب ملكاً) ، عنواناً له « لا تخسبن أحداً سعيداً حتى يموت » .

وثيمة اقتران المعرفة بالألم : « أن تكون حكيماً يعنى أن تتألم » ، تتحول فى نص بدر الديب إلى مجموعة من الأسئلة التى تسبح فى فلك وتدور حول نواة مفترضة ومتوهمة أبداً ، فالألم - عند بدر الديب - ليس مجرد لمن يدفعه المرء كى يدرك المعرفة ، بل إن طلب المعرفة ينطوى على إدراك من النفس بأنها إنما تطلب الألم ، أو إدراك من الوعى بضرورة الخلاص من محض الوجود ، كى يوجد هو . إذ يبدو أن تفجر الوعى مرهون بالعدم ، أو أن العدم هو الذى يوجد فى إدراكنا بأن هناك وجوداً . هكذا لا يبدو أوديب / قصر الزمان يتألم فى سبيل أن يدرك المعرفة على نحو غائى واضح بسيط ، بل إنه يخوض رحلته المقدرة بين مراتب العدم بوصفه شرطاً ضرورياً ومفروضاً لتفجر الوعى فيه . وتنبع المسألة من إدراك الوعى المنصب على ذاته ، إنه خالق العدم والمعذب به فى آن .

قد تكون رحلة قصر الزمان سعياً وراء كأسه المقدسة Grail quest^(١) ، تلك الكأس الماروغة التى كلما شعر أنها قد دنت منه مد يده ، فوجدتها تزداد نأياً عنه وجفاء له ، وكأنما سعيه كله مرآة لتلك الكأس المستحيلة .. وكأن تلك الكأس نفسها لا تمنح المرء سوى معرفة ممترجة بالألم والحزن معاً . تتوزع حياته دائماً بين جهل بالمعرفة ومعرفة بالجهل ..

« هل أنا من جديد ، هذا الذى يعرف

ولا يعرف إلا ما لا يعرف » .

هذه العبارة المثبتة قد تشير إلى أن كل ما يعرفه هو محض جهل ، ومن ثم فهو جاهل ، وهو يعرف أنه جاهل ، وهو يعانى من معرفته هذه ، وكلما ازدادت معرفته ازدادت معرفته بجهله . أو لعله يعرف بالفعل ، لكنه لا يعرف أنه يعرف ، وإنما ينظر فيعرف ما فى سرائر النفوس ، ويستشرف ما ينطوى عليه الزمن الآتى ، دون وعى أنه بذلك يطلب المستحيل ويتخلى عن الممكن ، أى أنه يترك المتاح دون أن يدرك أنه ما يعرفه ، وإنما

لم ينقطع ، فإذا به يترك دنيا زاد نائمة ، ويتخلى عما هو بين يديه ، ليتأمل الجوهرة ، ثم يتبعها وهي في فم الطائر ، في رحلة هي عين المستحيل ذاته ..

« وإذ بالطائر يتكلم من داخل فيقول

لقد آن الأوان لأن تتبعني إلى كل مكان

في رحلة للضياع لن تنتهي .. »

مراتب الوجود :

ليست هذه الرحلة سوى العودة إلى تجربة الخلق الأولى بل لما قبل الخلق ، إننا إزاء العناصر الأربعة للوجود (الماء والتراب والهواء والنار) ، إنها العودة لما قبل الذكرى والمعرفة والأسماء . إنها نقطة الصفر ، أي محض الوجود ..

« لم يكن هناك موضوع للبصر أو الذكرى

لم يكن هناك أمام أو خلف ،

وامتلاأت روعي بهذا القدر من الظلمة ،

الذي كله وجود » (ص ٩٦) .

هكذا تجاوزت الظلمة كل تصور للزمان والمكان ،

فكان العالم قد عاد جدياً لم يزل بعد يتخطى في لجاج

« الظلمة المائية » . فهل يكتفى قمر الزمان بهذا

الوجود ، أم يقوده الشوق المستحيل لأن يعرف ، ولأن

يكون ما يعرف ، إلى بذل تضحية أخرى ليست سوى

الوجود .. كل الوجود ؟

في انتقال الرواية بين مراتب الوجود المختلفة يشهد

عدة تحولات ، هو نفسه بطلها .. فهو ينتقل من حال

إلى حال ، وفي كل مرة يتم مسحه إلى عنصر جديد

ليكون هو ما يحيط به نفسه ، ويظل السؤال هل هذه

التحولات « أمثلة » Allegory يشير كل عنصر من

عناصرها إلى فكرة أو عنصر ما موجود خارجها ؟ أم أنها

تشير فعلاً إلى تجربة واقعية ، بمعنى ارتباطها بالواقع

الذي يخلقه أو يعيد صياغته النص نفسه ؟ وهو السؤال

نفسه الذي يمتد ليشمل تجارب قمر الزمان كلها

ينصرف إلى ما يجهل ، غاضاً بصره عما يدرك أنه الممكن والمتاح ، وما يملكه فعلاً ، ليطارد ذلك المستحيل الذي يجهله ، والذي يكلفه في النهاية « كل الحياة » ..

- جوهرة الضياع

« عندما كنت في حضني رفضت لي

أن أختفى أو أظهر كما يريد المستحيل

وأردت أن تصنع المستحيل عاجزاً عن أن

تقبله » (ص ١١٤) .

عرف قمر الزمان المستحيل بل صنعه ، لكنه لم

يعترف لهذا المستحيل بحريته اللامحدودة ، أراد

للمستحيل أن يكون مقيداً بالمكان والزمان ، فتبدد ما

صنع وصار فقط مجرد ذكرى ، بعض من ماضٍ انقضى

وأنى له أن يعود ..

« وعندها أصبح المستحيل ماضياً ،

لا يعود ممكناً أو كائناً .

فمرابا الماضي تصرع المستحيل وتقتله »

(ص ٧٨) .

كأن المستحيل لا يكون قائماً إلا في لحظة ما ،

هي لحظة الكمال المطلق التي تستمضي على آلة الزمن ؛

لحظة حرة تتجاوز حدود كل زمان ومكان (٢) ، ما إن

تؤطرها الذاكرة حتى تنتهي وتمحي ، كأننا إذ نتذكر

ننقض ما كان ، أو نظن أنه كان ..

« وحدته ، وأنا أنتفض ، عن ليلة المستحيل ،

وكأنني أريد أن أخلص منها للأبد » .

هكذا يروي قمر الزمان لدنيا زاد (٣) أخبار سكونية

وما كان له معها ، فكانه يتنازل عن المستحيل الذي

أدركه وما استطاع عليه صبراً ، لكن شوقه إلى المستحيل

هكذا يتشكل الوعي بالزمان والمكان عاجزاً عن أن يكون محض وجود ثابت في أحد هذه العناصر الأربعة . إنه يظهر في صدمة الخروج من الماء ، والاصطدام بالطين أى حاصل امتزاج الطراب بالماء ، « يتحرك لون من الوعي » .. مجهول لدى قمر الزمان نفسه ، إنه هو الطين الذي فيه . لعله إدراك أو حدس مباشر بأن الرحلة إنما هي في داخل الذات الأتمة التي تتعرف في كل مرتبة من مراتب الوجود عجزاً آخر فيها . تقول سكبنة :

« .. أريدك أن تجرب

وأن تعرف هذا العجز الذي فيك

لأن تكون .. بعد أن عرفت عجزك أن تحب » .

أليست تجربة الوجود الإنساني هي - في أحد جوانبها على الأقل - تشكلاً للوعي المرتبط بالمكان والزمان ، ومن ثم تخلياً عن ذلك الالتحام والتواصل المتحقق لكل موجود في ذاته . إن الوعي يبدأ منكسفاً على ذاته ، إدراكاً أولياً بأننا ما نعرفه نفسه أو بأن ما نعرفه ليس سوى أنفسنا .. هل يمكن للوعي ألا يقع إلا على ذاته ؟ » .

ثم تظهر الذاكرة ، وكأنها تضمن وجوداً مفترضاً - وواقعياً دائماً - للعدم ، إن الذاكرة تنطوي على الوعي بأن ما يتذكر - أو ما يفترض أنه كان - لم يعد موجوداً ، ومن ثم يصبح الإحساس بالفقْد هو أعلى مراتب الوجود ، غير أنه ليس سوى وعي بالعدم (١٥) .

وتصل المفارقة إلى ذروتها حين يستعيد البطل جوهرته ، في اللحظة نفسها التي يثق فيها أنه لا يمكن أن يكون « ، وكأن الجوهرة - التي يكتشف في النهاية أنه كان مكتوب عليها اسمه - رمز للمستحيل ، الذي ما إن يدرك حتى يضيح ، وما إن يستعاد حتى يفقد قيمته ، لأنه لا يرى سوى منعكساً في مرآيا الماضي و « مرآيا الماضي تصرع المستحيل وتقتله » .

وقصصه « الواقعية » . إن براعة بدر الديب - الفنان لافيلسوف - تتجلى في قدرته على الاحتفاظ بذلك التوتر الناج عن عدم استطاعة المتلقى الوصول إلى إجابة محددة حتى بعد الانتهاء من قراءة العمل ، فهناك عدد من الإجابات الممكنة عن هذا السؤال ، لكن يظل كل منها محض احتمال لا يوجد في النص ما يؤكد صحته تماماً أو ينقضه وينفيه نفيّاً قاطعاً ، بل هو جائز ومقبول ، بالضبط كأي قول يعارضه أو ينفيه .

« عناصر الوجود :

- | | |
|---|---|
| <p>(١) الماء</p> <p>« وظلت ماضي التي أصبحتها
غركني فكانني أمد أو أطوى
في داخلي ، الذي لا أعرفه ، أطراف
المكان ، ليصبح مجموعاً في لحظة ، هي
كل الزمان » (ص ٩٦) .</p> | <p>(٢) الشراب</p> <p>« أنا الواقع فيه هو كل المكان .
وأنا الذي أقول هو كل الزمان .
ويتحرك لون من الوعي لا أهرقه
بأنني هو الطين الذي أنا فيه » .</p> |
| <p>(٣) الهواء</p> <p>« هيا تقدم وارفع
فأنت الآن هواء لا يمسك به شيء » .</p> | <p>(٤) النصار</p> <p>« كانت النار ، نار خالصة بلا حس
ولا وعي ،
وكان الضوء الذي تشبه ،
لا يسقط إلا على نفسها » ..

« هل يمكن للوعي ألا يقع إلا على
ذاته » ؟</p> |

« العودة :

« وعرفت أنني لا يمكن أن أكون ،
غير هذا الوعي المحدود بالزمان والمكان .
ووجدت نفسي أنهادي سابقاً .. » .

فيها المرء فيرى ما كان .. بينما حياته تذوب في نقطة الحبر هذه وتمضى ، وهو ينظر إليها عارفاً أنها لن تعود .

هكذا خسر قمر الزمان سكينته التي جاءته في النهاية « في ثياب عجوز هالكة » ، بفهم منههم الأسنان ، وأعطته ما ختم به مأساته ، فرأى المستحيل الذي طلب ، وشهد دنيا زاد تمسخ بجمعة بيضاء ، وتركه لتمضى بلا عودة ، إن القسوة التي يحويها المشهد الأخير - غرز الإبر - تعبد إلى الذهن تلك الرحلة الخفيفة بين مراتب الوجود ، فهي الصورة المقابلة ، المستحيل - بلا قيمة - الذي يطلبه الوعي ، ولا يعثر عليه إلا بين مراتب العدم ، فكلما ازدادت القسوة ، كبرت الخسارة وارتفع الحس بالفقد .. حتى نصير الجوهرة في النهاية رمزاً للمستحيل بلا قيمة ، الذي لم يعد حتى مستحيلاً .. بل صار مجرد ذكرى للمستحيل ، وصورة لكل زيف يقدمه لنا الواقع على أنه القيمة أو المستحيل .

في الأسطر الأخيرة من تجارب قمر الزمان تعليق ختامي لسكينة التي تقوم هنا بدور الكورس في المأساة اليونانية ، وكأنها تلقى الحكمة أو الدرس المستفاد من التراجيديات . نكن يدو أنه من الخطأ أن يصدق القارئ على كلامها هنا باعتباره خلاصة السعي Quest أو الحكمة المستخلصة من تجارب قمر الزمان ، وإنما في اعتقادي أنها نوع من المحاكاة الساخرة Parody لدور الكورس في المأساة اليونانية ، لأن سكينة هنا طرف مشارك في تجارب قمر الزمان ، فهي ليست مجرد معلق أو صوت خارجي يعلو على كل هذه التجارب ، ومن ثم يحمل سلطة إصدار الأحكام عليها ، لكنها جزء من المستحيل الذي عاينه قمر الزمان فيه أو صنعه من نفسه ، ولم يقدر على احتمالات وجوده ، ومن ثم فقد كلفتها تجارب قمر الزمان - مثلما كلفتها كل الحياة - فهل

لكن هل الجوهرة رمز للمستحيل الذي نصنعه بأيدينا أو نتوهم أننا قد صنعناه ، أم هي صورة الكمال التي تدفعنا لأن نخوض مراتب الوجود ، ونأبى إلا أن نعالها .. نمسكها حتى ولو أمسينا على أطراف العدم . كأن الجوهرة إنما وجدت لتضيق وتدفع بقمر الزمان لأن يتبعها في رحلة الضياع التي يعرف بعدها أن الزمان والمكان قد لعبا به ، وأن دنيا زاد التي عاد إليها لن تكون التي تركها إلا إذا قبل النسيان ، وتخلي عن رغبته في أن يعرف ، وكأنه مطالب هنا أيضاً بأن يختار بين الوعي والوجود ، بل إنه يتجاوز هذا كله ، فلا يكتفى فقط بمعرفة ما كان ، وإنما يطلب أن يكونه .

« أنا لا أريد أن أعرف بل أريد أن أكون
كل هذا الذي كان ، وأن أراه
ملء العينين ، وأن أسمع به بكل أذن »
(ص ١١٠)

هكذا يتبدل موقع الجوهرة الرمزية ، نقول

دنيا زاد :

« .. أصبح الكل ملكك من جديد حتى
الجوهرة » .

لقد صارت الجوهرة هي المتاح والممكن ، بينما النظر في « مرايا الماضي » هو المستحيل الذي لم يعد قمر الزمان يطلب غيره ، برغم أن إدراكه يعني قتل المستحيل نفسه ونفى القيمة عنه ..

« وكان الذي كان أيام الضياع ،

هو كل الذي أريد أن أكونه أو لا أكون » .

أليست هذه صورة « واقعية » نعيشها وبدرجتها كأننا لا نفعل سوى أن نطلب ذلك المستحيل مهما كلفنا من عذاب ، ومهما خسرنا في سبيله « .. من حب أو وجود أو معرفة » . أم أنه صورة لما نتخلى أن يكون واقعاً ، نقطة الحبر التي تتحول إلى مرآة ، ينظر

قد كلفني كل الحياة .

أو يكمل قراءة ما قالت «سكينة» واضعاً في اعتباره
أن هذه ليست سوى قراءة واحدة محتملة للتجارب ،
ولكنها ليست خلاصتها أو المعنى الوحيد لها ، وكما
يقول بدرالذهب في مقدمته :

« وليس بعد هذا الكثير مما يمكن أن يقال ،
فالأوراق
كلها في يدك واللعبة لعبتك » .

تملك سكينة بعد كل هذا التورط في النص أن تصدر
أحكاماً أو تمنح خلاصة التجربة . إن القارئ يتوقف
عند قول قمر الزمان :

« ووقفت أنظر خلفها عارفاً أنها
لن تعود

وأنتى وفي يدي الجوهرة
قد أصبحت وحيداً تماماً في كل الوجود ،
وأن هذا المستحيل الذي ارتكبت ،

العوامش :

(١) السمي وراء الكأس المقدسة فكرة مستعمدة من أسطورة أو مجموعة من الأساطير التي تدور أغلبها حول كأس - أو إناء - اصطقله المسيح في العشاء الأخير ، لم
يجمع فيه بعض من دماء المسيح بعد الصلب . وللكأس فيما تزعم الأساطير قدرة سحرية على الاحتفاظ بهذه الدماء وتجديد شباب المرء والاحتفاظ بقدراته الجهرية
لأجل غير مسمى ، وليس المهم هنا هو الوقوف عند قدرات الكأس السحرية والمعجزات التي يمكن أن تحقق لمن يئله ، لكن المهم حقاً هو طقس السمي المرتبط
بالكأس الذي يعتقد أنه إحدى الصور المرتبطة بالارمهي الجسمي للبشر . ولا يعتمد بدرالذهب هنا على الإشارة بشكل مباشر للأسطورة ، لكن بطله يمر
بالطقس نفسه التي تربط بجهرية السمي المقدسة . فالأسطورة هنا ليست نوعاً من الاستعارة ، ولكنها واقع معيش ، بحيث لا يبدو أن لغة الفصلين ما يعينه
البطل من تجارب وما قد يمر به البطل الخفائي للأساطير من طقوس في رحلة السمي وراء المستحيل (الكأس المقدسة) ، بل لا يبدو أن لغة تبايناً أو انفصالاً بين
هذه الأساطير الواقعية جميعاً ، والواقع الذي يعينه القارئ الخفائي للنص .

إذ تبدو جهرية السمي وراء معنى النص كأنها أيضاً سمي وراء كأس مقدسة لا يمكن أن تنال ، وإن لم تكن القراءة سوى حلم بإدراكها ، والغراب منها لا ينل
الناي عنها ، واستحالة الإمساك بها ، تلك الكأس هي المعنى أو المعاني المسكنة للنص . كأن النص لا يكفى بأن يخلق من أساطير ، واقعاً ، بل يجعل من قارئه
بطلاً للأساطير صانعاً لها ومصفاهاً بها في آن .

(٢) قمر الزمان ولور المكان :
إننا أمام عنصرَي الزمان والمكان اللذين يمحبان الوجود نفسه ، إنيهما القيد الذي يحول دون إغراق المستحيل . وفي ارتباط الزمان بالمكان ، أو في هذا الالتصاق
والامتزاج ، نوع من تجاوز المعنى الجوهري - الفاضح ، للتواصل في المكان والزمان معاً . كأن في امتزاجهما ما يعبر على مجرد وجودهما .

(٣) دنيا زاد :
دنيا زاد هي البديل الطبيعي لشهر زاد في الحكاية ، أوهي التي تقوم بدورها في . حكاية قمر الزمان ، وهي امرأة فقود وتعمل وتمازج الحب حتى تهزم الرجال .
وكشهر زاد يحرقها السر - الجوهرة ، التي تخبه الحكاية التي يود شهر يار أن يفسد ، بكارتها . كأن كليهما (قمر الزمان - شهر يار) يحاول الوصول إلى جوهرة
ما أو لئلا يحرق تلك المرأة / الأحبة .

لكن بينما تتكون في الحكاية فجأة شهر زاد ، فإن الحكاية هو حلاله دنيا زاد . فشهر زاد تحكي ما بلغها من آخرين ، إنها خارج الحكاية ، تصف وتعرف وتروي
بعضاً مما تعرف . أما دنيا زاد فإنها لا تحكي ، بل تحاول أن تقتل الحكاية / الماضي ، تسعى لأن تواربها الغراب ، وحسن تظهر الحكاية يوربها جسدها المقلب
بالإبر السحرية ، فإنها تهلك وتصبح بجهة بيضاء كبيرة ، وكأن الكشف يعني هلاك التجربة ، ومن لم هلكها هي نفسها .

جماليات التشكيل

الزمانى والمكانى

لرواية « الحواف » *

إبراهيم نمر موسى

مقدمة :

يكون الزمن والمكان القصصيان، باعتبارهما نسقين داخل بنية الرواية، مجموع الأحداث والمواقف التى تتشكل عبرها العلاقات الإنسانية، وما يكتنفها من صراع داخلى / نفسى أو خارجى / اجتماعى . ذلك أن الفعل الإنسانى فى أغلب مستوياته وأنماطه، لابد أن يكون مقترناً بزمان معين، ومكان محدد، سواء أكان الزمن هو الزمن التاريخى الطبقي، أم الزمن القصصى النفسى، حيث تتداخل هذه الأزمنة - أحياناً - فى بناء الرواية ليتولد عنها حركة درامية تتحدد من خلالها مصائر الشخصيات، وما تقوم به من أفعال وأعمال تؤدى إلى حركية الحدث وتطوره . ولذلك كان الفن القصصى بمصوره عامة من أكثر الفنون الأدبية التى تتوسل بالزمن والمكان فى التعبير عن النفس والعالم.

ويجدر بنا قبلولوج إلى عالم الرواية، وما يكتنفه من أحداث وشخصيات تتشكل من خلال الزمن والمكان، أن نتعرف أنماط الزمن وطبيعته، وأن نتعرف المكان وطبيعته، لكى نرى فيما بعد كيف يؤثران تأثيراً حاسماً على شخصيات الرواية وأحداثها.

يقسم الزمان إلى ثلاثة أقسام رئيسية هى : « الزمن الفلسفى المنطقى، الزمن التقويمى الفلكى، والزمن اللغوى »^(١) . فالأول : هو النظر فى الزمن داخل الوجود المادى أو خارجه، وأغنى بذلك الوجود المتصور. أما الثانى : فهو آلة قياس الإنسان للأحداث والخبرات، مثل أحداث الطبيعة والتاريخ. وهذا النوع يقترب مما يمكن أن نطلق عليه « الزمن التاريخى » الذى يمثل ذاكرة البشرية؛ أو هو عدد السنوات التى تسلط الرواية عليها الضوء. وبذلك يكون هذا النوع من الزمن، زمناً موضوعياً مستقلاً عن خبراتنا الشخصية، وإن كانت حياتنا تتشكل من خلاله. أما النوع الثالث : فهو صيغ تدل على وقوع

* للكاتب عزت الغزالي ، صدرت من اتحاد الكتاب الفلسطينيين - القدس - الطبعة الأولى ١٩٩٣ م .

لكن يستطيع الروائي أن يفتخر منه^(١). أما الثاني : فهو زمن المشاعر والأحاسيس التي تثيرها الأشياء الخارجية، حيث تكرر الذاكرة إلى الماضي الذي نراه «وقد تحول إلى مادة تشكيلية لملاحم الشخصية في اللحظة الراهنة بل ملامحها المستقبلية»^(٢). أو بمعنى آخر، هو الزمن الذي تخضعه الشخصيات لأحاسيسها الذاتية، وتفرغه من طبيعته ومدته الثابتة، لتصبح الوحدات الزمنية غير متتابعة وغير ثابتة الطول. وبذلك تكون التقنية الزمنية من عناصر التشكيل الجمالي للرواية.

أما على مستوى تقنية المكان في الرواية، فإن المكان الروائي يختلف في طبيعته عن المكان الواقعي الذي نشاهده أو نعرفه، لأن الكاتب، وهو بصور الواقع، يعتمد عنه ليخلق عالماً جديداً. ولذلك تعتبر الرواية انزياحاً عن عالم الواقع، حيث يعتمد الكاتب بها إلى عالم متخيل بعيد عن الواقع ومفارق له، فتكون قراءة الرواية تبعاً لذلك رحلة في عالم مختلف عن العالم الذي يعيش فيه القارئ، إنه «عالم خيالي من صنع كلمات الروائي ... له مقوماته الخاصة وأبعاده المتميزة»^(٣)، حيث ترتبط الشخصيات ارتباطاً حميماً بهذا المكان، أو قل هذا العالم المتخيل، ولكن بدرجات متفاوتة، وبهذا يصبح لهذه الأماكن قيمة شعورية خاصة، تعكس وجهة نظر الشخصيات، وتحدد سلوكها وأبعادها الداخلية والخارجية.

أولاً : جماليات التشكيل الزمني في الرواية :

(١) رواية بلا افتتاحية :

يحمل العنوان السابق مفارقةً فنية شائقة يدركها القارئ منذ الصفحات الأولى التي يبدأ فيها قراءة الرواية؛ حيث يجد نفسه، وبصورة مفاجئة و كلية، في قلب الحدث القصصي، وأمام شخصيات مجهولة لا يعرف

أحداث في مجالات زمنية مختلفة، ترتبط ارتباطاً كلياً بالعلاقات الزمنية عند المتكلم التي يمكن تخديدها^(٤). وبهذا نرى أن الزمن اللغوي يتطوى على أبعاد مكانية، لأن المتكلم عندما يقوم بإصدار فعل «التكلم» لابد أن يكون في مكان ما. على أن هذه الأبعاد المكانية اللغوية، قد نجد صعوبة في تخديدها بالدقة نفسها التي يمكن بها تخديد الزمن؛ لأن للزمن آلات قياسية خاصة به، هي الصيغ والمركبات التي تدلّ على الفترة الزمنية من «ماضي وحاضر ومستقبل» بعيد أو قريب، وهذا هو جوهر الزمن القصصي مع اختلاف بسيط وهو : أن الزمن القصصي لا يعتمد هذا الترتيب أو هذا التتابع المتسلسل، حيث يتم الخلط بين هذه الوحدات الزمنية الثلاث، كما سوف نرى فيما بعد حين نقوم بتحليل الرواية.

كما أن الزمن القصصي قد يطول أو يقصر، وهذا يرجع إلى مدى إحساس شخصية ما، داخل الرواية، بوقع الزمن عليها، وهذا ما يمكن تسميته بـ «الزمن النفسي»؛ فالدقيقة الواحدة قد يكون وقعها على الشخصية نفسها طويلاً وثقيلاً قد تمتد سنة كاملة، وقد تمر السنة على شخصية أخرى مرّ السحاب. وبهذا نرى أن الفعل يتضح فيه الزمن وضوحاً تاماً، لأننا نستطيع أن نتعرف وقت وقوعه، أما الأماكن لم يبن لها فعل، أي أن الفعل اللغوي يصدر إشارات زمنية، ولا يصدر إشارات مكانية^(٥). هذا على المستوى اللغوي، أما على المستوى القصصي فالكاتب يحدد مكان وقوع الأحداث في بنية الرواية. ونتيجة لكل ما سبق، يمكن تخديد الزمن من الناحية الفنية بتقسيمه إلى قسمين رئيسيين كما تقول سيزا قاسم، الأول : الزمن التاريخي الجغرافي، والثاني : الزمن النفسي الروائي. فالأول يحتلّ العالم الخارجي الذي يسقط عليه الروائي عالمه التخيلي باعتبار أن التاريخ ذاكرة البشرية، مدون في نعر له استقلاله عن الأدب،

نحو السيارة قال لى : «لا تستغرب إن جئت لزيارتك ذات يوم» (ص ١٨).

وقد يكون الراوى قد شاهد عباس - كما اعتقد - فى أحد مخيمات اللاجئين الكثيرة المنتشرة فى الدول العربية، وقد يكون ذلك فى بيروت أو الأردن على وجه الخصوص :

«وكلما أقفْتُ نفسى بمناسبة معينة عدت رفضتها، لكن مناسبة واحدة بقيت أقوى من غيرها. كان ذلك فى «معدية» حيث مخيم مؤقت للنازحين بعد النكسة» (ص ١٨).

على أن هذه الشخصية وهى شخصية المدعو (ع)، أو كما عرفت فيما بعد بـ «عباس»، تبقى من الشخصيات الجاذبة والمثوقة للقارئ، لأن الكاتب لم يضعها بلحمها وشحمها أمام القارئ، ولكنه يقطر عليه أبعادها وصفاتها من حين لآخر، ولا تكتمل هذه الأبعاد إلا بانتهاء الرواية. ولذلك يمكن اعتبارها أحد الرموز المهمة المكونة لعالم الرواية بما تحمله من نبيل وإخلاص وفان فى خدمة الشعب الفلسطينى، سواء أكان ذلك على المستوى السياسى أم على المستوى الاجتماعى. فعلى المستوى السياسى، يلاحظ القارئ شدة ارتباط هذه الشخصية بالأرض الفلسطينية، من خلال مساعدته للمهاجرين الفلسطينيين فى العودة إلى ديارهم ووطنهم:

«يقولون إنه يساعد الشباب فى العودة إلى الضفة الغربية المهم أننى عدت بالفعل، وكان هو دليلى، صحبنى مع الغروب، وعند الفجر كنا أمام الشارع المؤدى إلى نابلس» (ص ١٩).

أما على المستوى الاجتماعى فقد كان يساعد الناس ويقف وراءهم للعشور على مسكن أو خيمة، أو فض منازعة ... إلخ. ومن ذلك قول فؤاد :

«رأيت قبل أيام فى مكتبى ... جاء مع امرأة هدموا بيتها، ورفض أحد أن يعطيها خيمة ...

عنها شيئاً، حيث يستغنى الكاتب عن الافتتاحية الطويلة التى كانت تعتبر مدخلاً رئيسياً للرواية الواقعية، يتعرف من خلالها القارئ عنصري الزمن والمكان، والأبعاد الداخلية والخارجية للشخصيات، وعلى طبيعة الأحداث التى تنتظم الرواية، ليصبح لها كيانات خاصة ومحددة، حتى لا يفاجأ القارئ بأمر لم يعهدها من قبل.

وبناء على ذلك، نرى أن الكاتب يفسارق رقابة الواقعية فى تقديم الأحداث والشخصيات والزمن والمكان، ويدخلنا مباشرة فى عالم قصصى مجهول، ويضعنا أمام شخصيات غامضة، وأغنى بذلك شخصية المدعو (ع) الذى ترك رسالة للراوى وأصدقائه، موقعة بهذا الحرف، يقول فيها :

«بسم الله الرحمن الرحيم، أخى فؤاد، ماذا لو شربنا القهوة فى بيت رأفت؟ مساءً. ٨٨/١/٢٥ - أخوك» (الرواية ص ٨).

ويعلق الراوى على هذه الرسالة قائلاً : «وكانت الورقة تحمل توقيعاً غريباً لم يظهر منه غير حرف العين» (ص ٨). ولذلك تبدأ الحيرة أو التساؤل عن كنه هذه الشخصية التى لم يتعرفها القارئ، بل لم يتعرفها الراوى أيضاً وأصدقائه، ولذلك نراه يقول فى موضع آخر من الرواية : «من يكون عباس هذا» (ص ١٦). ومن هنا تبدأ عملية الاحتمالات التى يثها الراوى عبر الرواية من حين لآخر، كأن يقول :

«لماذا لا يكون هو «عباس» الذى رأيته قبل أيام قليلة فى مخيم الدهيشة حين ذهبنا نحضر جنازة «محمد القاسم»» (ص ١٦).

أو قوله فى مكان آخر من الرواية :

«خيل لى يومها أن امرأة نادته «عباس»، حين انتهينا من دفن الشهيد، فحين ودعته أسرعنا

لكن إبراهيم لم يكن يعلم شيئاً عن الجانب المالى فى الموضوع» (ص ٩٩ - ١٠٠).

إلا أننا رأينا فؤاد يسير فى هذا الطريق حتى النهاية، مما أدى إلى استشهاد أحد المطاردين - إبراهيم فوزى - صديق فؤاد فى النضال سابقاً.

ومن الجدير ذكره أخيراً، أن الكاتب يقترب فى روايته من الرواية «متعددة الأصوات». وتعدد الأصوات من التقنيات الروائية الجديدة التى ابتدعها «دوستوفسكى» فى رواياته، حيث تحمل شخصيات الرواية إيديولوجيات متناقضة ومتضادة، لكل شخصية رؤيتها الخاصة وجهة نظرها المتميزة، ومنظورها المتفرد تجاه الكون والعالم. ويحدث ذلك كله دون أن يتدخل الكاتب لفرض رؤيته بتقديم المدح أو القذح لإحداها :

«فإن الأبطال الرئيسيين عند دوستوفسكى داخل وعى الفنان، ليسوا مجرد موضوعات لكلمة الفنان، بل إن لهم كلماتهم الشخصية ذات القيمة الدلالية الكاملة... إن وعى البطل هنا يُقدّم بوصفه وعياً غيرياً» (٧).

وبهذا يكون الكاتب موضوعياً إلى أقصى حدود الموضوعية، لأنه يكون غائباً بفكره عن النص الروائى، حيث يدع الشخصيات تتصارع دون أن يوحى بتعاطفه مع شخصية ما، أو نفوره من شخصية أخرى. على أن الكاتب وسط هذا الغياب الذاتى على مستوى الرواية التى لا يمزج فيها صوته بصوت الشخصيات، يجعل منها وجوداً خاصاً، نراه متجلياً فى الإمساك بخيوطها، ولكن دون تدخل فى أفكارها أو مصائرهما. وهذا ما حدث فعلاً فى الرواية - موضوع الدراسة - لأن الكاتب، لم يصرح بنفوره من شخصية فؤاد، أو تعاطفه مع شخصية إبراهيم فوزى المطارد من قوى الاحتلال فدفع حياته ثمناً لحب الوطن فى نهاية الرواية. إلا أن الكاتب لم يستطع استثمار هذا المناخ الصراعى، وهذا الاختلاف الإيديولوجى بين

بقى جالساً فى غرفة الانتظار حتى اقتنعنا مندوب الصليب بصرف الخيمة لها» (ص ١٨).

تبقى هذه الشخصية على المستوى الفنى والإبداعي إحدى الشخصيات التى تتناقض مع شخصية فؤاد، ذلك المناضل القديم الذى تنكّر بعد خروجه من السجن - سنة واحدة - لكل قيم النضال والشرف والإنسانية، بما يترتب على ذلك من ظلم أو قتل للمناضلين الشرفاء. والكاتب لم يقدم هذه الشخصية دفعة واحدة، وإنما يفعل ما فعله مع الشخصية الأولى - شخصية عباس - حيث يسلط الضوء من حين لآخر على أبعادها الداخلية والخارجية من خلال حديث الشخصيات عنها، أو من خلال مشهد المحكمة، أو من خلال مخوى النفس... إلخ. ومن هذا نرى فؤاد يخاطب نفسه ليرسم لنا بلسانه بعداً جديداً من أبعاده النفسية المتعددة يقول : «يجب أن تلقى من قاموسك كل تبادل للعاطفة، هناك تبادل مصالح وازدحام فى العلاقات» (ص ٤٧). ولذلك نراه يتفق مع إحدى الشركات البريطانية «شركة وإتهيد» على تصوير فيلم تسجيلى عن مطاردى الانتفاضة وطبيعة حياتهم فى الجبال، ورغم إدراكه ما فى هذا الأمر من خطورة باللغة على حياة المطاردين ورغم تنبيه الراوى له، ونظرته إليه بقسوة لامبالية. وأخيراً ورغم أن مدير الشركة البريطانية لم يخف قلقه على المصور البريطانى الذى قد يواجه مخاطر أمنية تهدد حياته، لكن كل هذا لم يحرك فيه ساكناً، بل حاول أن يخفى وسامه الشخصية، فخاطب نفسه قائلاً:

«إذ ماذا يحدث لو أن قوات الجيش علمت بالأمر، واقتحمت المنطقة؟ ماذا سيكون مصير المطاردين، وأى نتائج ستكون لمواجهة محتملة بالسلاح؟ كان التعاقد الأنيق ملقى جانباً على طرف المكتب، وإبراهيم أعطى موافقته خطياً وهو بذلك يتحمل المسؤولية.

الفكرى الجديد الذى اتخذهُ فؤاد لنفسه. بمعنى آخر فإنه لم يحاول الوقوف فى وجه هذا المنظور الفكرى، أو يدخل معه فى صراع يجعل الرواية أكثر إثارة وتشويقاً، بل نراه كأنه يستسلم لهذا المنظور النغمى الجديد، ويقبل تصوير الفيلم التسجيلى عن المطاردتين، برغم معرفته أنَّ فؤاد يقف وراءه، ودون اهتمام بمعرفة طبيعة هذا العمل، أو ما أبعاده الحقيقية، ولكنه اكتفى بالقول بأنه «قبل التحدى».

إذا عدنا إلى بداية الرواية مرة أخرى، لنسلط الضوء على زاوية أخرى من زوايا الرؤية المتعددة فيها، فسوف نقابلنا زاوية متميزة فى الرواية، وهى سكونية الحدث الزمنى، ثم سرعة تحوله للتيسر إلى شلال من الحركة الزمنية الفاعلة فى الشخصيات بعد تحوله من الماضى الذى بدأت به الرواية من خلال قول الراوى:

«انتظرناه - أى عباس - طيلة ساعات الليل
عله يأتى. كنا نحن الثلاثة نظن أنه لابد أن
يأتى ولو لدقائق معدودات» (ص ٥).

إذن تبدأ الرواية بزمان ماضٍ، ولكنه الماضى القريب المستمر فى الحاضر، لأن الشخصيات الثلاث، انتظرت ومازالت تنتظر حتى لحظة التكلم لكى تبدأ حياتها من جديد بعد انتظار ما لا يأتى. وهذا يعنى كما يقول محمد برادة إن الشخصيات تتشكل فى الوقت نفسه الذى يتشكل فيه الزمن، وإنها لا توجد داخل فترة زمنية واحدة، بل تعيش على حافة انتهاء الماضى، وعلى مشارف الحاضر، فهى إذن تعيش على حدود فترتين، وتنتأب للانتقال من فترة إلى أخرى (٨)، ليس فقط على المستوى الزمنى، ولكن أيضاً على المستوى النفسى. ومن هنا يتضح بجلاء مدى توفيق الكاتب فى اختيار عنوان الرواية. لذلك سرعان ما تبدأ الشخصيات بأن تعيش حياتها الحاضرة داخل نسيج الرواية، حيث يتسع الزمن

شخصية فؤاد من جهة، وشخصية إبراهيم فوزى من جهة أخرى، وبقية شخصيات الرواية، بغض النظر عن النهاية التى سوف تؤول إليها هذه الشخصيات؛ لأنَّ الكاتب لم يقسم لها مصائرهما، ولكن هذا يأتى بصورة طبيعية من خلال تشابك الأحداث وتطورهما. وهذا ما حدث فى الرواية، حيث انتهى إبراهيم فوزى إلى الموت على أيدي قوات الاحتلال، لبقى فؤاد فى دعة ورغد من العيش على حساب الشعب. وهذا يخالف الروايات الرومانسية أو الواقعية التى كانت تنتهى دائماً بانتصار الخير على الشر، لأنها روايات تعليمية أخلاقية، تعرف نهايتها سلفاً مما يفقدها عنصر التشويق والإثارة فى بعض الأحيان.

على أنَّ الكاتب لم ينشئ صراعاً فكرياً أو إيديولوجياً بين فؤاد وإبراهيم فوزى، ولم يعمل على تأهيلهما لممارسة صراع بينهما، أحدهما ضد الآخر، وخاصة أنَّ التربة كانت صالحة ومهيبة لهذا الصراع الفكرى الذى تتضح فيه رؤية كل شخصية تجاه الأخرى. ذلك أنَّ إبراهيم فوزى أثناء المحاكمة حاول أن ييسر ساحة فؤاد من التهم الموجهة إليه، وربما على حسابه الخاص، وقد استطاع أن ينجح فى ذلك. ولنستمع إلى مشهد المحاكمة الذى دار على النحو التالى:

«إبراهيم فوزى ... قلت فى إفسادتك إنك
أخذت تعليماتك من فؤاد.. هل هذا
صحيح؟

- إنَّ التعليمات كانت ضمن ورقة مغلقة
موجهة لى من شخص يعيش خارج البلاد.
فؤاد سلمها لى كأمانة.

- تريد أن تقول إنه لم يقرأ الورقة هذه ...

- بالتأكيد لم يقرأها ... (ص ٢٩).

وقد انتهى هذا المشهد بحبس فؤاد سنة واحدة حبساً فعلياً، وستنين مع وقف التنفيذ. أما إبراهيم فوزى فقد حكم عليه بشماني سنوات. ثم نرى إبراهيم فوزى بعد خروجه من السجن يقف بعيداً، ولا يحاول تغيير المنظور

ولذلك نرى فؤاد يركز النظر على وجه سرورة «يحاول أن يقرأ أفكارها...» (ص ٢٩)، ويتذكر حياته في المجلد؛ برغم ثباته في المكان فإنه يسافر عبر الزمن. ومن ذلك مثلاً سفر فؤاد إلى المجلد ورؤيته سرورة داخل الباص، مما يجعله يعود إلى تذكر حياته معها أو في المجلد، ولذلك نراه يخاطب نفسه:

«ثمانى سنوات، أستعيد الآن أحداث كثيرة تغلفت إلى أعماقي. تغيرت كل الأشياء، لكن الأحداث بقيت تسكن لحظات قديمة مخترنة نثر أحياناً كنعب آخر الربيع» (ص ٤٠).

(٢) انحلال الزمن وتركيبه :

يقصد بانحلال الزمن وتركيبه، أن يكون مستوى القصة في الرواية متجهاً إلى شخصية معينة، ولكن سرعان ما ينقطع هذا الخط الزمني وبصورة مفاجئة، لكي نقلنا الراوى إلى شخصية أخرى لنتعرف ما تقوم به من أفعال وما تخدشه من وقائع تتزامن مع ما تقوم به الشخصية الأولى من أعمال، ثم نراه مرة أخرى ينتقل إلى مستوى القصة الأول لربط الأحداث مع بعضها البعض، مما يؤدي إلى تطورها وتشابكها داخل بنية الرواية وهكذا يتأرجح الزمن بين الحل والربط، أو بين التفكيك والتركيب حتى نهاية الرواية مما يضمن عليها تشويقاً وإثارة، وصعوبة في تتبع قراءة النص وربط أحداثه، وهى صعوبة شائعة - إن صح التعبير - ترمى بنفسها بعد الفراغ من قراءة الرواية في أحضان القارئ الذى يتذوق لذة الكشف النفسى والفكرى. وربما يكون استخدام هذه التقنية الفنية الحديثة، نتيجة لتعقد الحياة الإنسانية، فتصبح عملية القراءة تبعاً لذلك عملية فكرية جادة، وليست مجرد التسلية أو إزجاء الوقت.

وتظهر هذه التقنية في فصول الرواية كلها وبصورة منتظمة، وكأنها معمار هندسى شيد وفق أسس وقواعد جمالية خاصة ومتميزة. ولنأخذ على سبيل المثال الفصل

الحاضر بصورة كبيرة، لما تقوم به من أفعال، وتتناقض باطراد مساحة الزمن الماضى الذى يشق الحاضر من حين لآخر لغرض جمالى سوف نوضحه فيما بعد. وبذلك يصبح زمن الرواية هو الزمن الحاضر الذى يختفى مرةً ويتجلى مرات، وما بين الاختفاء والتجلى ينقلنا الكاتب إلى أماكن المعاناة الفلسطينية : لبنان، مخيمات اللاجئين، المجلد، الدهشة... إلخ. فتتعرف كثيراً من صفاتها المؤثرة التى يتضح من خلالها العالم النفسى للشخصيات وما تعانیه من ألم وحزن. وهذا يدل على مهارة الكاتب فى اتخاذ الزمن وسيلة من وسائل المعرفة الإنسانية التى ترينا ما تنطوى عليه نفسيات الآخرين من مشاعر، كما أنه - الزمن - وسيلة من وسائل التشكيل الجمالى، حيث ينشئ بصورة غير متسلسلة وغير طبيعية (ماضى - حاضر - مستقبل)، ولكنه متداخل حسب الأحداث والشخصيات التى سرعان ما تسترجع بعض الأحداث الماضية، كلما شاهدت أو تذكرت مثلاً بعض المثيرات الخارجية المرتبطة بعالمها النفسى، لكي نعرفنا على ماضيها وتربطه بحاضرها، ذلك أن الماضى فى الرواية أصبح:

«جزءاً لا يتجزأ من الحاضر، ولا يفصل عنه، فهو منسوج فى ذاكرة الشخصية ومخزون فيها، تستدعيه اللحظة الحاضرة على غير نظام أو ترتيب» (٩).

من ذلك على سبيل المثال «مشهد المحاكمة» الذى يشكل الوقت الحاضر بالنسبة لفؤاد والشخصيات الأخرى، ولكنه ما إن يروى «سرورة» ويقع عليها بصره وهى فى قاعة المحكمة حتى يتقب جلد الزمن الحاضر أو اللحظة الراهنة باتجاه الماضى، وما كان يحمله من علاقة بين فؤاد وسرورة، فهذه الثقوب الزمنية إذن :

«تسقطنا فى آبار ماضى كل الشخصيات، نرى الماضى وقد تحوّل إلى مادة تشكيلية للملامح الشخصية» (١٠).

برسالة عباس التي تركها إلى الراوى وفؤاد ونادر، التي يطلب منهم فيها مقابلته فى مساء ١٩٨٨/١/٢٥ م. كما يمكن أن نؤرخ لنهايته بتاريخ ١٩٨٨/١/٤، وهو الموعد المقترح لبدء تصوير الفيلم التسجيلى للمطاردى. والكاتب من خلال هذه المساحة الزمنية الواسعة - نوعاً ما - ينتقل بين شخصيات الرواية ملقياً الضوء عليها فى الزمن الماضى الذى يتصف غالباً بالحزن والألم، وفى الزمن الحاضر الذى يتصف غالباً بالحركة والفاعلية والإغراق فى أحداث الحياة حتى النخاع. فما بين الحاضر المثقوب والماضى الثاقب، ومن خلال هذا الزمن المتعرج يوغل الكاتب فى أعماق شخصياته، وذلك حين نراه يجعل فؤاد يقف فى بيته أمام إحدى اللوحات التى تتكون من قارب صغير قد انتفخ شراعه كخيمة تقاوم الريح بينما فى أعماق البحر، ثم يجعله يتساءل:

« لماذا لا يوجد شاطئ للبحر؟ تسأل ودقق النظر ... ربما يكون هناك خطأ فى الأبعاد»
(ص ١٠).

والحقيقة أنه قد لا يكون هناك خطأ فى أبعاد اللوحة، ولكن الخطأ الحقيقى هو بعد فؤاد عن الشعب، وعن عمق الانتماء إليه، ليعيش فى أعماق أخرى هى أفكاره وطموحاته النفعية، ولذلك فهو يحسّ فى قرارة نفسه بانتقاده الأبعاد الحقيقية لوجوده بين أفراد الشعب، حيث حكم على نفسه بالإبحار الدائم عنه. وبذلك يصبح التساؤل هنا تعبيراً نفسياً يرتقى إلى مرتبة الرمز الفنى الذى تعبّر به الشخصية - وإن كان ذلك بصورة لاشعورية - عن مكتوباتها النفسية والداخلية .

ومن منظور آخر نرى الكاتب يوغل فى استخدام التواريخ المهمة التى تعتبر علامات فارقة فى تاريخ الإنسان والأرض والقضية الفلسطينية، فينتج على مساحة زمنية وتاريخية واسعة من حياة الشعب الفلسطينى. ويظهر ذلك جلياً فى اختياره لسنة ١٩٧٠م،

الرابع من الرواية الذى يبدأ فيه الكاتب الحديث عن موعد مقابلته لصديقه فى الأردن، ثم بعد عدد من انقمرات يفضّ الموقف بالانتقال إلى فؤاد وسروره، ثم يفضّه مرة ثالثة ويكرّر راجعاً إلى معارك تل الزعتر وما حملته من مأسى للشعب الفلسطينى، ثم ينتهى بالعودة إلى البناء الأول ليميد تركيبه من جديد، فنراه يعود إلى الفندق واصفاً علاقته الواهية به. من خلال هذا التتابع فى الوحدات الزمنية، الذى يخضع فى صيغته «إيقاع خاص ولقوانين جمالية»^(١١)، يجعل القارئ يعتقد أو يتوهم أنّ عالم الرواية هو عالم من الأحداث الحقيقية، بصور الإنسان فى أزمنة وأماكن تفضى أسرارها الباطنية، وتحدد ملامح فكره ورؤيته تجاه العالم .

(٣) طبيعة الزمن الروائى :

وينقسم إلى قسمين رئيسيين :

(أ) الزمن التاريخى :

يشكل الزمن التاريخى فى الرواية - موضوع لدراسة مساحة مهمة فى تاريخ القضية الفلسطينية، لئى بدأ فيها الإنسان الفلسطينى يستحدث أساليب جديدة فى النضال ضد الاحتلال الإسرائيلى، وأعطى بذلك الانتفاضة التى اقترنت اليوم من عامها السادس . يختار الكاتب منها السنة الأولى، لأنها تشكل بداية التحول الجذرى - على المستوى الشعبى - ضد الاحتلال، كما أنها تشكل المفاجأة التى صدمت الاحتلال الذى كان يعتقد أنّ ثلاثين سنة من الاحتلال تكفى للقضاء على التطلعات التحررية فى الأرض المحتلة، كما أنها فى النهاية أنشأت قد غزبية استغلت الحدث العظيم واستثمرته لصالحها الشرس دون أدنى اهتمام بمصالح الشعب .

وإذا أردنا أن نكون أكثر دقة فى تحديد الزمن التاريخى داخل الرواية، فإننا يمكن أن نؤرخ لبدايته

النفسى للشخصيات، وبمقدار ارتباطه أو عدم ارتباطه بمستوى القصّ الأول الذى استدعاه إلى الوجود. وقد استطاع الكاتب - عزت الغزوى - أن يطوع هذه التقنية الزمنية بحنكة ومهارة تستحقان المدح والإطراء. ويتضح هذا بعد خروج إبراهيم فوزى من السجن، وتركه رسالة لصديقه «فؤاد» وتعلق فؤاد عليها، حيث قال :

«خرج أخيراً إذن، وكنت أنخبليها ثمانى سنوات طويلة لن تنتهى» (ص ٢٨) .

كما يتضح هذا فى مشهد المحاكمة نفسه، حيث حكم على فؤاد بسنة واحدة، وستين مع وقف التنفيذ، وحكم على إبراهيم فوزى بثمانى سنوات. إلا أن فؤاد فوجئ بانتسامة من إبراهيم فوزى وقوله له : «مبروك يا فؤاد... شهور وتخرج» (ص ٣٠) .

وبذلك تصبح هذه السنوات الثمانى - برغم طولها - قصيرة كأنها لحظة، حيث تفقد مساحتها الزمنية التاريخية لتنتقل إلى لحظة، تتولد عنها دلالات نفسية وفنية مستقرة فى لا شعور فؤاد، توحى وكأنه لا يرغب - أو هو لا يرغب بالفعل - فى خروج إبراهيم فوزى من سجنه، لأنه يعرف حقيقة نضاله من جهة، ولأنه قد ترك هذا النضال واستسلم لرغباته الشخصية، ولا يرغب أن يراه إبراهيم فوزى على هذه الصورة السيئة، ولأنه - أى إبراهيم فوزى - ضحى من أجله أثناء المحاكمة مما خفف عنه الحكم بالسجن لمدة طويلة، ولأنه أخيراً لم يقابل ذلك بوفاء المناضلين الشرفاء، وخاصة أن إبراهيم فوزى أوصاه على أمه بعد خروجه - خروج فؤاد - من السجن. ولهذا سرعان ما يتذكر فؤاد هذا الأمر ويخاطب نفسه مؤنباً :

«لم تكن على مستوى المسؤولية ! كم مرة ذهبت لتسرى أمه بعد أن خرجت ؟ مرة واحدة، لم تذهب بعدها، رغم أنها جاءت لزيارتك ونامت فى بيتك لليلة واحدة..

مؤكد أنه كان فى الأردن (ص ١٧). أو عودة سرودة من لبنان صصيف ١٩٧٦م (ص ٣١). ولعل أهم هذه الإشارات التاريخية، هى وصف الكاتب لمسجد المجدل قائلاً :

«والكتابة بالخط الكوفى «بسم الله الرحمن الرحيم»، لافتة خشبية فوق الباب مباشرة «بنيت على نفقة الحاج عبدالمبى سعدات سنة ١٩٤١م» (ص ١٣٨) .

وهذا التاريخ يوحى بعلاقة الإنسان الفلسطيني بالمكان الذى عاش فيه أجداده، ولكنه طرد منه بحجة قيام دولة إسرائيل بعد سنة ١٩٤٨م، التى لم تكن تملك شيئاً من الأرض الفلسطينية، ولا جذور لها فيها، مقابل الفلسطيني الذى يملك عقب التاريخ، وعراقه المكان داخل الأرض الفلسطينية. ولعل هذه التواريخ الماضية فى مجموعها تدل على القتل، والهجرة، والألم، والبقاء.. إلخ، وتمسّ الجرح الفلسطينى، والذات الفلسطينية التى استقر فى وجدانها مشاعر خاصة تجاه هذه التواريخ. وبهذا يصبح لهذه التواريخ قدرة الإحياء أو الإيهام بأن عالم الرواية وما يدور فيه من أحداث عالم حقيقى وليس عالماً متخيلاً. ومن هنا ترتبط الحقيقة التاريخية بالحقيقة المتخيلة فى الرواية، لتصبح عالماً جديداً يدع الكاتب جزئياته ومكوناته بطريقة فنية وجمالية، تجعل الرواية - وإن اعتمدت على الواقع - انزياحاً عن الواقع، لا يطابق هذا الواقع المادى، ولا يحاكيه بل يفارقه^(١٢) كما ترى يمنى العيد.

(أ) الزمن النفسى :

يشكل الزمن النفسى فى الرواية من حيث طول وقصره، ومدى وقعه على نفسية الشخصيات ركيزة مهمة من ركائز الإبداع الروائى. فهو وإن كان يتوفر عليه كثير من الروايات، إلا أن الدلالات الجمالية المتولدة عنه، تختلف من كاتب إلى آخر، بمقدار العمق فى التشريح

التسلسل المنتظم للزمن، فتختلط الأزمنة وتمتزج وتتكامل لإظهار الأبعاد الداخلية والخارجية مما يضيف على الرواية التشويق والإثارة. ولعل ذلك يتمظهر في ركيزتين فئيتين مهمتين وهما : الاسترجاع الزمني، والاستباق الزمني.

(أ) الاسترجاع الزمني :

لقد تخلل هذه الدراسة بعض الإشارات الزمنية السريمة التي تندرج تحت هذا النوع الفني، ولكنها لم تف بالغرض المطلوب، لأنها لم تقف لتناقشه بتفصيل تتعرف من خلاله طبيعته وأهميته ودلالاته الجمالية والجمالية. ولهذا أقرت الرجوع إليه لأهميته الجمالية والفنية الخاصة في بنية الرواية، وباعتباره تقنية فنية تنظم أحداث الرواية الجديدة.

والاسترجاع وحدة متماسكة منسوجة في مستوى القصة الأول، حيث يأتي طبيعياً وملتصفاً بالنص مبنياً حول شعور خاص أو ذكرى معينة^(١٤). هذا وينقسم الاسترجاع إلى قسمين رئيسيين هما: الاسترجاع الخارجي، والاسترجاع الداخلي. فالأول يعود إلى ما قبل الرواية، لملاءمة فراغات زمنية تساعد على فهم مسار الأحداث، أو لتفسير المواقف المتغيرة، أو لإضفاء معنى جديد عليها مثل الذكريات^(١٥). أما الثاني فهو يعود لماض لاحق تأخر تقديمه في النص، وبه يعالج القاص الأحداث المتزامنة حيث يستلزم تنابع النص أن يترك الشخصية الأولى، ويعود إلى الوراء ليصاحب الشخصية الثانية^(١٦). أو لربط حادثة بسلسلة من الحوادث السابقة المماثلة لها.

يشكل الاسترجاع بنوعيه السابقين حيزاً مكانياً كبيراً على صفحات الرواية. ولعل هذا يعود إلى تعدد الشخصيات في الرواية، حيث يستلزم ذلك ترك شخصية ما للانتقال إلى أخرى لوصف ما تقوم به أثناء هذه الفترة الزمنية. وبذلك تتزامن الأحداث وتشابك عبر

لكنك لم تسأل عنها بعد ذلك... ربما فكرت وشعرت بتأنيب الضمير، لكنك لم تعد تقلق بعد ذلك، ربما اعتقدت أن سبع سنين لن تنتهي» (ص ٣٠).

يتضح مما سبق، أن الأحداث يستدعي أحدها الآخر، لتصبح في بؤرة وعي الشخصية، وتعبّر عن وقعه عليها، بصورة طبيعية ومتراصة لتكتنز بدلالات، يريد الكاتب تعميقها بحياد كامل، لأنها لا تأتي على لسان الراوي، ولا تعبّر عن وجهة نظرة، بل تأتي على لسان الشخصية نفسها عن طريق «المونولوج» الداخلي الذي اهتمت به رواية تيار الوعي باعتباره أحد التقنيات المهمة في بنية الرواية، حيث يتضح من خلاله ربط ماضي الشخصية بحاضرها، فيرى القارئ أبعادها النفسية، وكيف تتشكل من خلال الزمن، كما يرى ما تنطوي عليه هذه الشخصية من آراء وأفكار تشكل منظورها الفكري والنفسي، وردود فعلها تجاه الشخصيات الأخرى.

(٤) لتداخل عناصر الزمن :

يقصد بتداخل عناصر الزمن أن الترتيب الزمني للأحداث في بنية الرواية يختلف عن الترتيب أو التسلسل الزمني للأحداث من «ماض - حاضر - مستقبل» ولكننا نرى الكاتب من حين إلى آخر إما أن يعود - وهو كثير في الرواية موضوع الدراسة - إلى الماضي مخترقاً حجب الحاضر، لكي يضمننا أمام البعد الخارجي أو التاريخي للشخصية، أو ماضى هذه الشخصية، وذلك قبل دخولها زمن القصة الذي يبدأ بتاريخ ١٩٨٨/١/٢٥ م وينتهي بتاريخ ١٩٨٨/١١/٤. وزمن القصة هو زمن الحاضر الروائي أو الزمن الذي ينهض فيه السرد^(١٧). ومن هنا نرى أن الكاتب يربط بين ماضى الشخصية وحاضرها ليوهم القارئ بحقيقتها وواقعيتها، بل نراه أحياناً - وهذا نادر - يخترق حجب الحاضر باتجاه المستقبل. وهذا كله في غير ترتيب واضح للزمن، بمعنى أنه لا يستخدم

وبهذا تكون الثقوب الزمنية التي ينفذ بها الكاتب إلى العالم الآخر تمثل - غالباً - زمن الحزن والغربة والألم الذي كانت تعانيه الشخصية في فترة من فترات حياتها ، ولكن هذا كله يزيدنا صلابة وقوة في مواجهة الاحتلال وفي التثبيت بالأرض ، رمز الخير والعطاء المتجدد ، وهذا ما أرادته الكاتب حين جعل سرور تعود في الصيف ، في الوقت الذي كان فيه الناس يحصدون الشعير الذي يرمز إلى هذه المعاني السابقة وهي رموز الخير والعطاء . على أنى أكاد أجزم أن سرور لا تتشبث بالأرض فقط ، ولكنها من منظورات متعددة في شخصيتها يمكن اعتبارها الأرض الفلسطينية نفسها ، وذلك حين يوظف الكاتب الحلم توظيفاً راسماً ومبدعاً في الوقت نفسه . والحلم في أحد جوانبه اختراق آخر للزمن الحاضر الذي تعيشه الشخصية . يقول الراوي في حلمه :

«سرور معلقة من شعرها بفرع شجرة ضخمة تتمايل دون اكتراث ، يداها مسبكتان باستسلام عجيب ، كثيرون يرقبونها من النوافذ ويشيرون بألبهم ، من بينهم استطعت أن أميز فؤاده صحوت وقد نسيت النور مشتملاً (ص ٧٣) .

وهذا الحلم في الحقيقة يكتنز بدلالات جمالية وفكرية تضيء عمقاً جديداً على شخصيات الرواية ، وشخصية سرور التي أصبحت ترمز إلى فلسطين التي تعاني ولا تجد من يقبل عثرتها ، أو يمد لها يد العون ، برغم أن العرب - ومنهم فؤاد - يرقبون معاناتها وعذاباتها.

هذا على مستوى الاسترجاع الخارجي ، أما على مستوى الاسترجاع الداخلي ، فهو كثير جداً في الرواية ، لأن الكاتب كالفراسة التي تنتقل من زهرة إلى أخرى لا يستقر لها قرار ، وهذا التكنيك الفني يجعل القارئ يتشوق لمعرفة مصير الشخصيات التي يقدم له الكاتب

الشخصيات فتعرف علاقاتها الإنسانية أو الاجتماعية ، مما يستلزم معه الفرار إلى أحداث ماضية أو إلى ثقب جدار الزمن ، لكي يستطيع القارئ ربط تاريخ الشخصيات الماضي بتاريخها الحاضر الذي يشكل زمن القصة الروائي ، فتكون الشخصيات تبعاً لذلك واضحة للعالم ، ويكون القارئ عارفاً لأبعادها الداخلية والخارجية ، ومعتقداً بحقيقتها وواقعيتها .

وخير مثال على ذلك شخصية «سرور» التي تمثل الإخلاص والصدق التضالي وضرورة استمراره برغم الجراح العميقة المترتبة على ذلك . فالكاتب يعود بنا من وقت لآخر مخترباً الزمن الحاضر وهو زمن القصة ، إلى وقت سابق خارج هذا الزمن ليرسم أبعاد شخصية «سرور» الاجتماعية ومعاناتها النفسية قبل دخولها زمن الرواية وهو زمن القصة ، وبذلك يتكامل الزمن عبر شخصية سرور . يقول الراوي :

«ربما لأن إبراهيم فوزي هو الذي قال له إن سرور كانت في الشام مع أمها المطلقة ، وعادت إلى المجدل التي تركتها في السابعة من عمرها... قيل إنها دخلت جامعة دمشق لمدة سنة واحدة ، وحين ماتت أمها سافرت إلى بيروت ، ولما كانت سنة ١٩٧٦ قررت العودة في الصيف وأهل المجدل يحصدون الشعير (ص ٣٠ - ٣١) .

ولكنها عانت قبل عودتها من بيروت معاناة كبيرة ، ظلت تلازمها حتى بعد رجوعها إلى المجدل :

«جاءت ابنة الحاج عبد النبي «سرور» من لبنان . ذهبتنا - مدير المدرسة والمعلمون - لتنهضة الرجل المعجوز . صيف ١٩٧٦ ... قالوا إنها مريضة قليلاً . قالوا إنها تهذي طيلة الوقت . حكّت عن انفجارات سمعها تصيح «تل الزعتر يحترق» (ص ٤٤) .

قريباً وتلك التي رآها يوم طلبوا منه نقل الشهيد إلى المستشفى ولكنه رفض. وبذلك نرى أن الكاتب يكثر من استخدام تقنية الاسترجاع بنوعيه معتمداً على كسر الترتيب أو التسلسل الزمني، ليشقّب الزمن الحاضر للشخصية ويلقي بها في أحضان ماضيتها الذي يشكل ماهيتها وطبيعتها وأبعادها وعلاقتها بالآخرين .

(ب) الاستباق الزمني :

ويقصد به «تقديم الحوادث اللاحقة»^(١٨)، لا مجرد التوقع أو التنبؤ بما سوف تؤول إليه الأحداث أو الشخصيات في المستقبل. فإذا كان الاسترجاع بنوعيه يؤدي إلى تعميق رؤية القارئ لأبعاد الشخصيات لتصبح مكتملة وناضجة، فإن الاستباق يقتل عنصر التشويق، لأنّ القارئ هنا يسبق وقوع الحدث، لينتهي بذلك السؤال التقليدي المهم الذي يحكم عالم الرواية بما فيه من أحداث وشخصيات وهو «ثم ماذا؟». وبذلك يختلف الاستباق عن التوقع، حيث تتوقع شخصية من الشخصيات أن يكون رد فعلها تجاه أمر ما إذا حدث، بصورة معينة، أو هي تتوقع الأحداث القادمة، بغض النظر عما إذا كان هذا التوقع سوف يحدث بالفعل أم لا، فقد يخيب ظن الشخصية أحياناً في توقعها أو في تنبؤها بالأحداث أو بمصير الشخصيات الأخرى. أما الاستباق فقابل للتحقق في كل الحالات. ولهذا أدرك الكاتب - عزت الغزاوي - بحس الفنان المبدع هذا المزلق الخطر، فنذر استخدامه للاستباق، أو هو لم يستخدمه .

وإذا انتقلنا إلى الرواية - موضوع الدراسة - فسوف نرى أن الكاتب لم يستخدم تقنية الاستباق الزمني إلا مرة واحدة، وبصورة تكاد تقترب من الرمز، أو الإشارة غير المباشرة، مما يجعلها تنتمي إلى طريقة التنبؤ أو التوقع، أكثر مما تنتمي إلى الاستباق بمفهومه السابق. ويتمثل هذا، حين اتفق فؤاد مع الشركة البريطانية «وايتهيد» لتصوير الفيلم التسجيلي عن المطاردين، ووقوف الراوى

جزءاً من حيانها ويطوى الجزء الآخر، حتى يعود إليها مرة أخرى ليعطيها بعداً جديداً. وهكذا، فهو يبقى القارئ بين شد وجذب، وأخذ وعطاء حتى تكتمل أبعاد الشخصية بنهاية الرواية. ولنأخذ على ذلك مثلاً ينحصر تاريخه في زمن القص الروائي، وهو ما بين الخامس من شباط والسادس منه، لئرى كيف ينتقل الكاتب في يوم واحد بين شخصيات عدة هي على الترتيب : فؤاد والمقابلة التلفزيونية، عباس والعصيان المدني، الراوى نفسه، عودة إلى فؤاد، ثم عودة إلى عباس وبيان صفاته، ثم رحلة الراوى إلى عمان، وخلال هذه الرحلة يكر راجعاً إلى سرورة في المجلد لبعادها^(١٧).

ومن خلال ذلك يوظف الكاتب الحلم مرة أخرى، ولكنه هذه المرة الحلم الذي ينحصر في زمن القص، ليتغلغل من خلاله في أعماق شخصياته وما يستقر في لاشعورها من بعد عن النضال وارتباط بالشعب، خوفاً على مركزها الاجتماعي - وأعني بذلك فؤاد - الذي أصبح يشكل بالنسبة له أهمية قصوى، يتحتم المحافظة عليه والتمسك به بشتي الوسائل، وإن كان ذلك على حساب الآخرين. لنقرأ حلم أو كابوس فؤاد، بعد أن رفض حمل الشهيد إلى المستشفى خوفاً على مركزه الصحفي :

«ذات الشهيد . السلم منكفي بعيداً. غادره الصبي الصغير. امرأة حائرة تنلهي بشد شعرها، مربوطة من وسطها بحبل غليظ إلى السور، اقترب منها جندي ثقيل يحمل هراوة، رفعت يدها بوجهه حالماً وصلها. نقل هراوته إلى يده اليسرى، وشدها من شعرها. صاحت، قاومت. أشارت إلى الميت الذي كان الآن على طاولة خشبية قوية» (ص ٥٠ - ٥١) .

يلعن فؤاد بعد أن يصحو من هذا الحلم / النوم الذي يكون كالموت، ثم يقول: كان شكل المرأة

بحقيقة الأحداث التي تدور حولها الرواية، ولهذا رأيناه يركز من خلالها على مدى المعاناة داخل هذه المخيمات وخاصة مخيم قلنديا والمجمل، حيث يصف لنا مخيم قلنديا كالتالي :

«مخيم قلنديا يلمع بعد المطر، ويبدو كتلة من الحديد... لكنني أيضاً عرفت ماذا يعنى أن تكون المجارى هاربة وسط الشوارع الضيقة، وماذا يعنى أن يأتيك ضيف من أصحابك ويسأل عن بيتك ليمشى وراءه عشرة من أطفال الخيم - حفاة - يذلونه على البيت، والبيت غرفة بيتيمة وساحة صغيرة من تراب» (ص ١١).

ولكن يبقى هذا المكان مع ذلك مكاناً متخيلاً وغير حقيقى برغم أنه يستمد عناصره من الواقع والحقيقة.

يضاف إلى ما سبق، أن الكاتب عادة يختار الأماكن الضيقة، مثل شوارع مخيم قلنديا الضيقة، بيت فؤاد، السجن، وأخيراً المجلد من خلال بيت واحد هو بيت الحاج عبد النبي والد سرور، ليمكس معاناة الفلسطينيين. وبذلك تصبح الرواية رواية فراغات، أى رواية أماكن لا يكتظ بها الناس، أو أماكن هجرها صخب الحياة كما هو حال المجلد أثناء المطر. وبذلك يكون الفراغ وسيلة من وسائل تصوير المعاناة النفسية وتطهير الروح من الآلام، أو هو «بعد آخر من أبعاد الصراع النفسى وخلفية تتيح لصوت الشخصية التكتيف الدرامى فى لحظة التأمل»^(١٩). وهذا ما حدث للراوى عند وصف مخيم قلنديا، ولنا أن نتصور كلمة «مخيم» وما تحمله من ازدحام بالناس، إلا أننا نجد عند الراوى، فارغاً خائواً وخالياً من المارة، وهذا ما جعل الراوى يتساءل «أين ذهب الناس» (ص ١١). ولهذا قلت سابقاً إن الكاتب يخلق عالماً متخيلاً جديداً على أنقاض الواقع، حيث لا يمكننا أن نتعرف مخيم قلنديا أو المجلد مثلاً

موقفاً معارضاً لهذا الأمر، خوفاً على حياة المطاردين. لذلك نراه يذهب إلى المجلد لمقابلة إبراهيم فوزى لبيته مخاوفه هذه، ويجعله يعدل عن رأيه، ولكنه لم يستطع مقابلته، فقابل سرور وحادثها عن فكرة الفيلم وكيف بدأت، فتوجه له السؤال التالى :

« ما الذى يقلقك بالتحديد»

فيجيب :- أخاف أن يكون الفيلم مصيدة» (ص ١١١).

وقد انتهى هذا التصوير بتحقيق نبوءة الراوى، بهجوم قوات الاحتلال على المطاردين أثناء التصوير، ثم قتل إبراهيم فوزى. وبذلك تكون الإشارات فى هذا المشهد أقرب إلى التوقع أو التنبؤ بالأحداث ومصير الشخصيات. لم تنعدم هذه الإشارات النبؤية على مستوى الرواية ولا نقابلها مرة أخرى .

ثانياً : جماليات التشكيل المكاني فى الرواية :

(١) طبيعة المكان ووظيفته :

يخلق الكاتب عادة عالماً روائياً تقع فيه أحداث الرواية، يعتبر انزياحاً عن عالم الواقع، باتجاه عالم متخيل وإن كان فى الأصل يستمد من عالم الواقع، إلا أنه يختلف عنه اختلافاً جوهرياً يجعله قادراً على أن يسم المكان سمات تجعل له تأثيرات واضحة على شخصية ما من شخصيات الرواية، أو العكس حيث تخلع الشخصية على الأشياء الخارجية صفات جديدة، تكون معادلاً موضوعياً لما يدور فى داخل الشخصية من أحاسيس ومشاعر.

هذا وقد وردت إشارات كثيرة إلى أماكن معروفة فى فلسطين على سبيل المثال : مخيم قلنديا - مخيم الدهيشة - مخيم الأمعري - المجلد ... إلخ. وقد قصد الكاتب من خلال استخدام هذه الأماكن إيهام القارئ

ودالة، لأن الكاتب يختار أو ينتقى بعض الأحدا أو الأماكن لفرض جمالي وفكري ونفسي، كما يستثنى بعض الأحداث أو الأماكن ويبقيها في الظل بسبب حياديتها، وعدم ارتباطها بدلالات نفسية أو إنسانية عامة. وبذلك تتحول الأماكن والأشياء في الرواية إلى رموز موحية ترتبط بالشخصيات وتدل على عالمها النفسي .

وبهذا تكون تقنية انحلال الزمن وتركيبه تقنية فنية، تسم الرواية بالحركة والحيوية التي لا تهدأ ولا تعرف القرار، مما يجعلها شائقة، وقوية من نفوسنا ومن تصرفاتنا اليومية، حيث نعود بين الفينة والأخرى إلى تذكر بعض الشخصيات أو الأحداث أو الأماكن التي ارتبطنا بها عاطفياً ونفسياً. وبهذا تكون الرواية أيضاً تعبيراً عن الحياة الإنسانية بشتى أشكالها، ولكن بصورة مختارة ومنسقة

الهوامش :

- (١) مالك المطلي : الزمن واللغة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٦ ، ص ٩ .
- (٢) انظر ما سبق ص ١٠ ، ص ١١ .
- (٣) انظر ما سبق : ص ١٩٦ .
- (٤) سيرا قاسم : بناء الرواية (دراسة مقارنة لفلاية ليهب محفوظ) ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٤ ، ص ٤٦ .
- (٥) سليمان المطار : خلية النحل ... حرية النحل ، فصول ، المجلد الحادي عشر ، العدد الرابع ، ١٩٩٣ ، ص ٩٨ .
- (٦) انظر سيرا قاسم ص ٧٤ .
- (٧) ميخائيل باحتي : شعرة دوسوفسكي ، ترجمة جميل التكريش ، دار نوبال ، المغرب ، ١٩٨٦ ، ص ١٠ .
- (٨) محمد براءة : الرواية أفقا للشكل والخطاب المتعددين فصول ، المجلد الحادي عشر ، العدد الرابع ، ١٩٩٣ ص ١٦ - ١٧ .
- (٩) سيرا قاسم : ص ٣١ .
- (١٠) سليمان المطار : فصول ، ص ٩٨ .
- (١١) سيرا قاسم : ص ٢٩ .
- (١٢) يحيى العيد : نفوس مكناص ، ص ٣١ .
- (١٣) يحيى العيد : في معرفة النفس ، دار الأفاق الجديدة ، بيروت ط ٣ ، ص ٢٢٧ .
- (١٤) سيرا قاسم : ص ٤٣ .
- (١٥) ما سبق : ص ٤٠ .
- (١٦) ما سبق : ص ٤١ .
- (١٧) انظر الفصل التاسع والعاشر من فصول الرواية .
- (١٨) سيرا قاسم : ص ٤٤ .
- (١٩) محمد أبو العطا : زمن الرواية الإسبانية أيضا ، فصول ، ص ٢٢٧ .
- (٢٠) سيرا قاسم : ص ٨٤ .
- (٢١) ما سبق : ص ٩٤ .
- (٢٢) سيرا قاسم : ص ٨١ .
- (٢٣) محمد براءة : الرواية أفقا للشكل والخطاب المتعددين ، فصول ، ص ١٩ .
- (٢٤) تبرز هذه التقنية الفنية بصورة جلية منذ الفصل العاشر في الرواية .
- (٢٥) التناص هو : نص أدبي يدخل في علاقة مع نص أو نصوص أخرى .

استراتيجيات السخرية

في رواية (إميلشيل)

عبد النبي ذاكر



السخرية لا تعني مجرد الاستهزاء والانتقاص من اللامرغوب فيه والمبتذل. إنها بديل أخلاقي وإيديولوجي للأخلاقي الرديء.

فهى تقدم الزمان والفضاء البديلين للزمن والفضاء الموهوبين ، لأنها وعى انتقادي أو انتقاد واع لا يصالح الواقع ولا يهادنه ، بقدر ما يترصده ويدينه، إنها حكمة من لا حكمة له، وبديل من لا بديل له، نجابه عنف الواقع المتكلس بعنف البسمة الحرون. نفضح وهم الواقع، مفشية سر حقيقة وهمه. إن السخرية ترفد التلقى بسعادة وفرح يفتقدان في المرجع الذى يكبله بسخاء ماكر، وأجوبة مسببة . إنها تطرح سؤال واقعها الممكن وهـ المستحيل لتفتح كوة الأمل وتوقد فانوس ديوجين في زمن الحلكة والقنامة . وهى بقدر ماتفتح للبسمة طاقة، تفتح طاقات بصرك وبصيرتك على المأساوى والفجائى والمريب. إنها لحظة اللاتفاق والاختلاف فى زمن التواطؤ والانسجامية الرتيبة والأطر المزيفة والمخنطة ، فهى رصد للنقيض والمتناقض، للمستلبل والسلبى ،

والتزام بالمستقبل وانحياز للإصلاح والأحسن . وهى بالتالى رؤية ورؤيا مغايرتان تنسكبان فى لغة معمدة بالنار والنور، لتجابه لغة الهجنة والانتظار والاحتضار . من هنا تأتى بلاغة السخرية لتحاصر بلاغة اليومى والمألوف والمكرور، وتخاصر بلاغة الاستحالة، مفجرة أبعادها السيكلوجية والإيديولوجية والإستيطيقية، مقدمة صوابها فى « زمن الأخطاء » ، لأنها أقوم المسالك إلى أبجدية التصحيح .

إن سؤال السخرية هو سؤال الكتابة المشاكسة المخالفة والمختلفة المتربصة بالنمطى والمنمط والمخطط من الزمكان والإنسان والقول، لكن عبر استراتيجيات خطابية تند عن الحصر. ونحن فى مغاللتنا لنصر متمنع كرواية (إميلشيل) لسميد علوش، لانطمح إلى أكثر من رصد بعض هذه الاستراتيجيات والوقوف عند بعديها البلاغى والإبلاغى . وحسبنا من ذلك الوقوف عند بعض تجليات السخرية فى النص المذكور وهوامشه، أى فى المتن الروائى ونصوصه الملحقة (Paratextes) سواء منها الإيقونية أو المقدمة أو الوثيقية أو التوثيقية.

وقانون اللعبة هذا هو الذى يسهل فى أذنيها:

عليك يا مباركة أن تطعمى السلحفاة التى
تحت بطنك كما قال لك السيد. بالرغم من
أنه فقاً عنها الوحيدة. يومها عرفت كيف
يمكن أن يسيل الدم من سلحفاتك قسراً.
ويومها فهمت لماذا يقولون بضرورة قطع رأس
تعبان الأطفال الصغار يوم الختان، لأن
الجميع يلعب لعبة الشعبان والسلحفاة
(ص ٨ - ٩) .

بهذا العنف الجنسى ينفضح العنف الطبقي
المؤسس لبلاغة الخرق والاختراق: (مصائب قوم عند قوم
فوائد) .

الفضاء السدومى مرة أخرى :

فى هذا الفضاء المتخيم بسعادة القهر والإكراه، يظهر
وجه آخر لإميلشيل السدومية الراشحة بالخطيئة.

«الرجل الثانى: اتركها لى، أنت الآن زوج
زوزو وزوجتى» .

قال الرجل الثالث: النساء للرجال والرجال
للنساء. الشيوعية أهون فى نساتنا على أن
تكون فى بلدنا» (ص ٤٢) .

«أعتقد أن زوجتى كانت ألد بفراشك من
زوجتك بفراشى» (ص ٢١) . إن الزوجة فى
إميلشيل السعيدة «لم تعد كذلك إلا على
الورق العدلى» (ص ٧٣) ،

وحق لهذا الوسط المثقل بالخطيئة أن يجعل من «الرجال
النساء، ومن النساء الرجال» (ص ٣٥) ومن الفسات
المسحوقة دواء العاقر والباحشات عن الخلاص فى
الجنس» (ص ١٢) . إن أبطال الفروسية هؤلاء لا

بشرنهما ونعومتها، لأنهما «يهيآن لمهن لا تحتاج منهما
أى مجهود عضلى» (ص ٩)، كل ذلك يذكرها بمرحلة
مغتصبة من حياتها :

«حياتك لم تفرغى فيها للعب. أول مرة
طلب منك فيها أن تلعبى كانت مع زوج
فيفى. لم تعجبك لعبته أول مرة لأنه سبب
لك ألماً. وسال خلالها الدم. قال لك: إنه
مجرد جرح بسيط، عليك أن لا تخبرى به
فيفى (..) طمأنك بأنها المرة الأولى والأخيرة
التي يسيل فيها الدم والألم» (ص ١٨) .

«قال لك: فى قديم كان الخدم يهدون
أسيادهم الليلة الأولى من عرسهم. أما الآن،
فعلبهم أن يأخذوها متى شاءوا.

كم تحبسين رغبة فى اللعب كهؤلاء
الأطفال. الغماضة تفزعك. لعبة الباشا
تفزعك» (ص ٨) .

وهى الآن موطن تندر «الحامى» و «الموظف الكبير» .

الأول : «لقد وجدت لك زوجاً لا يفادر فراشه»
(ص ٩) .

الثانى : «هل أنا الذى عثرت لك على زكروم المدينة»
(ص ٩) .

ومع ذلك، فهى لا تترك الفرصة نمر دون أن ترد «امتحوا
هذا الزكروم لنساتكم» (ص ٩) لأنها :

«تتفكه بجنسهم الجديد . فهى لا تعرف أبها
زوجة من من من .. ولا زوج من من من ..
فهم لا يتبادلون إلا جيوبهم وسياراتهم. أما
من هم أبناء من .. ومن هن فتيات من ..
الجميع عند الجميع، لأن قانون اللعبة
يقتضى منهم حل مشاكل النهار ليلاً فى
ارتياح كامل لا متلاك مفاتيح مملكة إميلشيل
السعيدة» (ص ١٠) .

مجموع المجاهدين الذين كانوا يحاربون الخارج، ولكن كل شيء يأتي الآن من الخارج، وحتى مقياس المكانة والجاه والمراتبية يأتي من تعاقد مع شيطان الخارج» (ص ١٠٧).

ولا يمتلك الداخل لمقاومة الزحف الأخطبوطي لشيطان الخارج المتهرق إلا اختراقه جنسياً :

«أتذكر كيف تزوجت لمدة سنة كاملة سفير بريطانيا العظمى وزوجته. أتذكر كيف كنت تستغرب أن يكون هذا القطعة من الإسفنج يدير سياسة بريطانيا العظمى. يومها بصقت على الدنيا، وضحكت حتى سقطت على قفاك، واكتشفت بأنه لولاك ما دارت سياسة بريطانيا العظمى خلال سنة» (ص ١٤).

هذا عن عباس مول الفاس، أما الرجل الثاني الجيو فإنه بدوره «تزوج بالمسيو ومدام ترهانو (الفرنسيين) لمدة شهر كامل» (ص ٦٦).

وقد يتم اختراق الآخر هناك جنسياً من حيث لاسبيل إلى اختراقه ثقافياً. جاء في الرواية عن علاقة اليهودية الأمريكية جيني بالصحفي المغربي :

«هصرت صدرها بسعادة وحلم غربيين، كما لو كنت تضم كل قارة أمريكا، إلا أنها كانت آلهة جنس، لا يمكن أن تشدها إليك دون أن تصدر الكلبة أهات وآهات غريبة» (ص ٩٣).

ويضيف الصحفي على لسانه :

«إنها تذكرني دائماً بالرسماء في إميلشيل، وهي تمارس الجنس كحشرة لاتعرف غيره. طوال حياتها وهي لا تبحث إلا عن العضو القائم، بكل الوسائل الثقافية الممكنة وغير الممكنة. قالت لك يوما :

بممتلكون الضيعات ولا العمارات، فغير ذواتهم التي يستنزفونها حتى النهاية، لا يمتلكون ما يمتلكه الذين «باعوا أرواحهم للشيطان بالعملة الصعبة» (ص ١٣).

ومقابل فيفي «تلك الكلبة اللعوق اللعوس» (ص ١٣) وأضرابها الذين لا يمتنعون عن مضاجعة أي كلب أجرب ضال بعد منتصف الليل» (ص ٦١)، نفق شخصية الولية الصالحة للآزهره التي :

«لم تسبح مرة واحدة في حياتها، وحتى زوجها لم تره، ولا مرة واحدة في حياتها عارياً. كان يطفى المصباح قبل أن يتحلل من ملابسه. وكثيراً ما كانا ينامان بشيا بهما، يمكنها أن تقسم أنه لم يلامس جزءها الأعلى. كان كلما اشتهاها يتخلص فقط من ثيابه التحتية، كما يخلصها هي كذلك لأنها نستحي أن تصنع ذلك من ذاتها» (ص ٤٦).

الاستلاب الأنطولوجي :

إن دراسة العنصر السابق تنم عن شكل من أشكال العلاقة الموهوبة بين شخصين ينتمون إلى الهنا (مهما حبل بالهناك)، وبالأنا (مهما تبطن بالآخر). وهذا مدعاة للحديث عن ثنائية (الأنا/ الآخر) أو داخل، خارج، التي ترشح بدورها بالوان من السخرية المرة، وأنماط من المفارقات القائمة.

الخارج في الداخل :

من يوم ما قتل البرتغال زوجة للآزهره :

«في إغارة على الدشر الصغير، وهي حزينة وترفض كل شيء يأتي من الخارج، زوجها مات مجاهداً، وهو يرقد إلى جانبها مع

- العرب لا يعرفون ممارسة الجنس .

قلت :

- لأنهم لم يدرسوه بالكتائب القرآنية

(ص ٦٤).

وقد كان المشهدان فرصة لتفجير المكبوت السياسي أولا : «تصوري يا جيني أن كل الذين صوتوا (٠٠) أذيعت أصواتهم بصوت المتغيبين» (٢٩)، والمكبوت الشافى ثانيا : «إننى أطلب الكمال (٠٠) أريده (أى طفلى) أوروبى الذهن، عربى القلب» (ص ٩٧).

جنة الشوق أو طارق الذى فتح أوروبا :

«الهناك» بالنسبة لشخص «الهنا» فضاء فردوسى لا يلجأ إلا «زعيم أو كريم أو مسخوط الوالدين» زعيم لا تنفتح له أبواب أوروبا إلا من فروج نساءها، وكريم لا كرامة له إلا بما يفيض عليه عضوه البتار كسيف خالد أو طارق من غنائم ما وراء البحر :

« إنه لم يكن يعرف بأنه يحمل تحته سيف خالد وطارق إلا يوم تعرف عليها (٠٠) كلكم طارق يا أخوتى، لو تعرفون سرحوا خيولكم لنعبر البحر (٠٠) إذا طلب أحدكم لمسلم الجنة فليتمن له دخولها من أبواب أوروبا » (ص ١١٧).

إن جنى لذة فردوس الهناك لا تكون إلا من نصيب بوشعيب وأمثاله ممن باعوا لحم أمهم مقابل عقد عمل فى شركة غريبة :

« بوشعيب اشترى عقد عمله بمعمل رونو من المنزل الذى ورثه أمه عن أبيه، عن دفعوعات الجنود خلال أيام السبت والأحد لها. إلا أن المال لا وجه له، كما أنه لا يتكلم من يجروا الآن على اتهامه بالحرامى.

واحد يأكل من لحم والده، وآخر من نهده والذته، إلا أنه وجد كرامته وراء البحر » (ص ١٠٨).

نعم « كرامته» وهو الذى كان « سرواله يفضى سر مقعده من كثرة قدمه، يأتى الآن من الخارج بسيارة قد الخلا بها هو الآن باستطاعته اقتناص كل مراهقات الحى، بل تطمع فى ماله المتزوجات أيضا » (ص ١٠٧)، ولكنها «كرامة» من طينة «كرامة» قدماء المحاربين :

«قبل ثلاثين سنة خرج الجنود لبحاربوا إلى جانب الحلفاء بحثا عن الكرامة. فمنهم من ضمنها عن طريق معاشات فقد يد أو رجل أو رأس أو حياة، ومنهم من ضمنها عن طريق رتبة عسكرية. وبيع الجنرالات الحرب وخسرها الجند » (ص ١٠٨).

إنها كرامة من لا كرامة له .

بلاد الشمس والانتظار:

رأينا كيف أن «الهنا» مسكون بهوس «الهناك» بحثا عن كرامة موهومة، والآن نتوقف برهة عند صورة الأنا والهنا لدى الآخر كما وردت على لسان كل من المسيو تريانو وأوديل. إن الأول « يدافع عن الليبرالية فى كل شئ». فقضاء عطلة ببلاد الشمس بحثا عن أصالة بلد الضيافة حرية » (ص ٦٧) وتقول الثانية :

« لهم الشمس والبحر ولنا المال والسلطة. كل أجزاء الكرة الأرضية تدور إلا هذا الجزء من العالم (أكادير) فهو متوقف أبدا، بشعرك بأن لا فائدة فى أن تدور هى حول الشمس أو أن تدور الشمس حولها. قرون وهذه الكرة تدور، إلا هذا الجزء، الذى ينتظر العملة الصعبة. [هذا الجزء] الخارج من العالم والقرن » (ص ٧١).

كل شيء ثابت في هذه البقعة الشرقية الدافئة
بيريح عملة الآخر الذى ينشد دفء شمس الهنا بحثا
عن «زمكان» خارج «الزمكان» .
سيمائية أسماء الشخصوس :

إن أسماء الشخصوس تعمل في الرواية بوصفها
علامات مميزة طبقيًا، ومؤشرا على الشحنة الساخرة التي
تسرى في مفاصل الملفوظ موحية - وهذا ما تسعف به
القراءة المشاركة - بكل تفاصيل الملفوظية. ففي مقابل
«الأسماء الحسنى» زوزو، فيفي، فاتي، لولو، تنتصب
«الأسماء اللا أسماء» : مباركة، عباس مول الفاس،
عقا، بوشعيب، أوباسو، ولد عيشة، أيت الباتول، حبشانة
العمياء، طرفة بنت الهجالة، موحا لقرع، عثمان
الكعك، الفقيه النعناعي، بنعيسى السائق، بو العجايب،
بو الزعانف، حد هوم العورة، ابن جرادة، ولد الخنشوشة،
الداخل في الأسواق، قرع رجا في الله، بوحدبة قواد
الحومة، ولد الشارقة، الحاج عيسى الناعوري، ملحطوحة،
الحاج الزغبى.

وهكذا يبدو أن توظيف أسماء الأعلام لا يخلو من
شحنة ساخرة تعكس بعض الأوضاع الاجتماعية المتردية
في مملكة إمبيلشيل « السعيدة » بشقاء شرائح معينة
لفائدة ثلة مأفونة.

الباروديا

قد يدخل النص حوارية مع نصوص تنتمي إلى
الثقافة الشعبية أو المكتوبة ليحاصر استفزازها باستفزاز
سخرية مضادة، مؤسسا بذلك خطابه المناقض، مبديا
تناقض الخطاب النمطى أو تهافته، معلنا لا عقلانيته
الملغومة.

النموذج الأول : « من قال إن الرأس يغنى بعد أن تشبع
البطن، ولم يقل بأن الرأس تغنى لكى
تشبع البطن » (ص ٧١ - ٧٢) .

النموذج الثاني : « اللطف. اللطف. اللطف.

عاش. عاش. عاش

من ردها مليون مرة غفر له ما تقدم ما
تقدم ما تقدم .

من سمع مردها ولم يردها فكأنه
استولد أمه. أمه. أمه.

ومن ومن وما فلينتظر العقاب في الدنيا
والدنيا والدنيا » (ص ٢٧) .

النموذج الثالث : « نحن أمة نقول الشعر عمودها وعلى
السليقة. مليون سنة ونحن نتغنى، كلنا
شعراء، كلنا يتكسب بالشعر.

ونفتح أماننا الأبواب إلا قلب التاريخ،
من رأى منكم منكرا فليغيره بيديه
بغيره » (ص ٢٣) .

النموذج الرابع : « يوم يحف البترول تموت القطط
من العطش، وتزهو الورود فوق مداخل
تكرهر النفط على عينيك يا منكر
ونكير » (ص ٢٧) .

النموذج الخامس : « من هذا المنبر (مقر الأمم المتحدة)
تنطلق القرارات (٠٠) ومنه كذلك
يعاد التفكير في جغرافية الأمزجة
والأذواق الصغيرة التى تنطرق بها
الأنانيات السوائل بقنوات البند السابع
من الفصل العاشر من قوانين كيت
وكيت » (ص ٨٤) .

استنتاجات :

لقد نجحت السخرية عن بنى المبدع لسلسلة من
الاستراتيجيات الخطابية، نذكر منها :

أ - التقابل بين الفئات المسحوقة والفئات المخطوطة.

ب - التقابل بين الأنا والآخر أو الهنا والهنالك.

ج - التقابل بين الخطاب الرسمي والخطاب المضاد.

د - التقابل بين الخطاب المتخيل والخطاب الملحق.

هـ - التقابل بين النمطى واللامنطى.

و - التقابل بين الوعى والوعى الزائف.

ز - التقابل بين الكائن والممكن.

كل ذلك بغية :

١ - فضح اللامرغوب فيه والمبتذل والدنىء.

٢ - تقديم بديل أخلاقى وإيديولوجى للأخلاقى المتعفن.

٣ - تعرية نواطر الخارج والداخل.

٤ - تفجير المكبوت السياسى والثقافى والتنصل من

إكراهات الواقع المتكلس.

٥ - إدانة بلاغة الانتظار والاحتضار والانبطار.

٦ - ملء لخواء أنطولوجى.

٧ - دفع للمنمط واللاعقلانى، والاحتفاء باللامنطى والعقلانى.

٨ - فضح قوانين اللعبة الاجتماعية.

٩ - الانحياز للمستحيل والأصلح.

١٠ - فتح لرؤيا ديوجينية تفضح هجنة الواقع وزيف ادعائه؛ وذلك بتقديمها لأسئلة مستغزة تخضع

جمرة الواقع فى الزمن الردىء.

الاغتراب

فى رواية محمود حنفى

محمد زكريا عنانى

الاغتراب .. ؟ نعم ؛ هذا الفيض من الضياع والشجن والإحساس بالقهر والانهمام ، ورفض الواقع والانسحاق تحت جبروته ، الاغتراب بكل ما يمكنه من قوة ومن ضعف ومن تمرد وخرورج على المؤلف ؛ هذا العالم الداخلى الذى يتلون بأصداة مما يدور خارج النفس ، والذى تشكله دوامات من الرعى واللأوى ، ومن الضوء الباهر والقشامة الداكنة الموهلة فى أغوار الأغوار ...

وإذا كان القلم قد استطرد شيئاً ما ؛ فذلك عن عمد ، لأن هذه الروايات الثلاث لمحمود حنفى تنطق بهذا كله على نحو بالغ العمق والرفافة ، وما أظن أن كاتباً عربياً آخر أرهقه الشعور بالاغتراب على نحو ما صنع مع محمود حنفى .

ونحن مضطرون لأن ننظر لهذه الأعمال منفصصة عن ذات مؤلفها ، فالقيمة الفنية للنص هى ولاشك

من الضرورى أن أؤكد - منذ البداية - أن المحور الذى اخترته لهذا الحديث ليس بالضرورة أبرز المفاور فى النتاج الروائى لمحمود حنفى ؛ فهناك جوانب كثيرة تستحق وقفات خاصة ، منها - على سبيل المثال لا الحصر - جوانب الموت والوحشة ، الواقع والخيال ، الحزن والتشاؤم ، الحب والشهوة .. إلخ ، فضلاً عن الزوايا الفنية العدة التى تثيرها أعمال هذا الأديب السكندرى الكبير ؛ فلماذا هذا المنصر على وجه الخصوص ؟ سؤال قد نجد له جواباً فيما سوف يأتى من صفحات .

وفى محاولة لبلورة الحديث فإن التجوال سيطوف بثلاثة أعمال روائية أساسية هى : (المهاجر) ١٩٧٦ ، ثم (حقيبة خاوية) ١٩٨٠ ، وأخيراً (يوم تستشرى الأساطير) ١٩٨٢ ، أما الأعمال الأخرى - المنشورة وغير المنشورة - فربما نتطرق إليها ، بصورة عرضية ، من خلال المحور الذى قلنا إنه سوف يكون زاوية الرؤية هنا .

الفصل في الحكم على العمل الأدبي ، ومع ذلك فهل المزيد من المعرفة عن المؤلف مما يحول دون الحكم السليم ؟

أظن أن ذلك قد يفيد ولكنه لا يضر في شيء ، وأظن أن الوعي بأبعاد « الاغتراب » في أعمال كاتب ما تتطلب سيرا لروح العصر ، ومعايشة للعوامل المختلفة التي تقف « خارج » العمل الأدبي ولكنها تلتقي ببعض الضوء عليه .

وهكذا يمكننا أن نقرأ (الكوميديا الإلهية) وفي أذهاننا أن فيها شيئا من دانتى ، وكذلك قصيدة « البحيرة » للامارتين و (اعترافات فتى العصر) لألفريد دي موسيه و (يوميات نائب في الأرياف) لتوفيق الحكيم . ورؤية « ذات » المؤلف لا تشكل - كما قلنا - إلا زاوية تساعد الناقد الذي يأبى حكمه أولا وأخيرا على القيمة الفنية وحدها . ومن المنطلق نفسه نقرأ أعمال محمود حنفي لننظر فيها من الوجهة الموضوعية الخالصة ، ولكن لا بأس من أن نعرف أنه عمل فترة من الزمن في أحد المكاتب الثقافية الأجنبية بالإسكندرية وأنه سافر إلى إحدى البلدان العربية البترولية حيث قضى بضع سنوات من عمره « وهكذا كان بطل روايته (حقيبة خاوية) ، والذي كان يقطع - مثل المؤلف - في حى كليوباترة بالإسكندرية »^(١) . ولعلنا لا نكون بمعين في غلظة الطبع إذا ما أشرنا إلى قرائن أخرى « شخصية » مثل المرض - ونحن نعرف أن محمود حنفي - شفاه الله - يعاني المرض منذ سنوات ، والمرض عنصر فعال في مصائر أبطال رواياته ، كذلك نلمح في هذه الأعمال مواقف - ستكشف عنه بعض أطراف هذا الحديث - من المرأة أو بالأحرى من الزوجة ، فنحن مع حياة محمود حنفي ومع أعماله أمام موقف « سقراطى » إن جاز التعبير ، ونشير في آخر هذه الومضة إلى أن جوهر أحداث روايته الثالثة (يوم تستشرى الأساطير) تدور في

فيلا بمنطقة أبى يوسف - في أطراف المعجمى - وهو مكان طالما تردد عليه أدينا ، ضيفاً على صاحبه « ص . ي . » الذى يملك فيلا هناك (وإن لم يكن لهذا الصاحب - يقينا - شأن بمادة أزمة بطل الرواية ، لا من قريب ولا من بعيد ...) .

وسوف ننظر إلى الروايات الثلاث (أهي حقاً ثلاث روايات ، أم ثلاثة وجوه ، ثلاث معالجات لأزمة واحدة ؟ هذه قضية توضع في الحساب ، وإن كان الحسم فيها مما يخرج عن الإطار الخاص لحدوثنا هنا) من خلال منظور تاريخي فنى ، والبداية المنطقية أن تكون أمام (المهاجر) أول أعمال محمود حنفي المنشورة ، وقد صدرت عن سلسلة « أقلام الصحوة » عام ١٩٧٦ ، فى نحو مائة صفحة ، يعقبها تحليل نقدي بقلم أحمد يوسف (٢) . ومن المؤسف أن هذه السلسلة الجادة التى أسهم فيها ككتاب وفنانون مبدعون من أمثال سيف وانلى ، ونجيب محفوظ ، ومحمد زكى العشماوى ، وعصمت داوشتاشى و .. و .. من المؤلف أنها تتوقف بعد أن كشفت عن عشرات المواهب التى كانت خبوءة ، ومن بينها - ولا شك - محمود حنفي .

تشكل (المهاجر) من أربعة أجزاء (فلنقل : من أربعة فصول ، من أربعة مواقف ...) ، تبدأ بالموظفة الأوروبية الحسناء وهى تقول « له » بالإنجليزية :

« - مستر فاروق الخولى .. إن إدارة الهجرة بحكومة أستراليا يؤسفها أن تبلغك أن طلب الهجرة المقدم منك مرفوض فى الوقت الراهن ، ويدون التزام بإبداء الأسباب .. »

وبذل أثناء ذلك جهداً عصبياً شديداً لاستيعاب الصدمة ، ثم غادر مبنى السفارة دون أن ينطق بغير كلمة « شكراً ، وهو يكاد يسقط من الإعياء .. » .

وهي تتقلب في بوتقة الألم ، وهكذا - في أعقاب فشله في الهجرة ، واكتشافه أنه يعاني من مرض لا منجاة له منه - نسمع نبض وجدانه :

« ... وبينما كان يسير صامتاً إلى جوار محسن اجتاحه شعور بالحنين إلى كل ما يمت إليه : الأصدقاء والأقارب وملاعب الصبا ، وحتى الذين خانوه واضطهدوه .. واستقر في يقينه اعتقاد مطلق بأن البشر جميعاً يؤساء وغير مذبذبين ، وأن عليه منذ اليوم ألا يسأل أو يكتسب بأى شيء ، وأن ينطلق وسط الجميع متحرراً من العواطف والأفكار على حد سواء .. »

كان لفاروق الخولي بعض نصيب في قطعة أرض ، لم يكن يد من بيعها بعد أن طرد من وظيفته (مدرس التاريخ) ، لكنه يفلسف الأمر بأنه « قرر أن يعيش حراً » ، ولم يكن الأمر قراراً ولا اختياراً فمن أين له أن يواجه نفقات الحياة ، من مسكن مع زميله الصحفي مختار ، ولذا فإن ذاته تكون أكثر صدقاً لحظة أن تنفجر في ذاته خواطر تقول :

« .. لقد فقدت حماسي للعالم ، هذه هي المسألة ببساطة .. القضايا التي أرقنتني طويلاً لم تعد تثيرني ، وأشعر أن الحياة بصفة عامة أصبحت رتيبة مملة خالية من أى جديد ، وفي هذه الحالة لا يصبح للهجرة - شأنها شأن البقاء على قيد الحياة - أى مبرر يجعلني أتمسك بها ، ثم إنني - واقعياً - صرت عاجزاً عن التعامل مع العالم بسبب مرضي .. إلى أحلم بالانطلاق إلى عالم آخر ، وتشغل بالي منذ وقت رغبة في التوحد مع قوة سامية لأنستبين ماهيتها أو حدودها في الوقت الحالي .. »

وهناك على مدى الرواية كلها صوتان ، الأول حيادي إلى حد ما يسجل « الخارج » ، والثاني داخلي جوفائي يبرح بما يعجز هذا « البطل » المطعون عن البوح به ، صوت يكسر الزمان والمكان ، ينداح مرفرفاً كالطائر الذبيح ، يكشف عن عمق الوجعة ، ومدى الضياع .

إن فاروق الخولي - مجرد اسم يخلو من أى دلالة - بطل مهزوم ، ولكنه ليس ساقطاً ولا جباناً ، لذا نراه ، بعد أن أخبره الطبيب بأنه مصاب بسل في العظام ، يردد بيتين للسياب قالهما وهو في أتون المرض الذي أقعده لسنوات في الفراش :

« لله الحمد مهما استطال البلاء

ومهما استبد الألم

لله الحمد إن الرزاق عطاء

وإن المهيبات بعض الكرم » .

وقد أجاد في حديثه مع صاحبه محسن (والصدقة قاسم مشترك في روايات محمود حنفى ، ومنها فإن التفريط فيها - على نحو ما حدث في (حقيبة خاوية) - يمثل أزمة حادة ، وظاهرة من ظواهر الاغتراب) وهو يحاول أن يفسر : لماذا أفكر في الهجرة من مصر ؟ إذ نراه يصرح :

« - لا أظن أن المشكلة هي مصر .. المشكلة تنحصر في كيانين : أنا ، والعالم » .

وعلى الرغم من أن بطلنا « فاروق الخولي » لم يغادر مصر قط ، فإن الرواية تحمل تسمية « المهاجر » وتستهل بسد أبواب الهجرة « المادية » في وجهه في الوقت الذي تتعمق فيه أبواب الهجرة « الروحية » . واستخدام « الروحية » هنا ليس مجرد المقابلة بين « المادة » و « الروح » وإنما لأن الأزمة بعداً روحياً - أو فلنقل صوفياً أو دينياً من نمط خاص تظهر فيه الروح ،

وفى دروب القاهرة يتقابل مع الحب القديم :
زينات ، وتسأله فى أحد اللقاءات :

« - ألا زلت تحبني ؟ »

« - بصراحة لا . صرت عاجزاً عن الحب » .

ويأتى إليه أخوه بثمن قطعة الأرض التى بيعت ، فهل
يعنى ذلك انتهاء المحنة ، وهدوء حدة الاغتراب فى نفس
فاروق ؟

إن « الجزء الثالث » يمثل محاولة الهرب فى ظل
هذه الجنبهات الثلاثمائة التى جعلته يشعر بالثراء والرغبة
فى التبذير بحماقة ، على الرغم مما يحاول نفسه أن تغرسه
فيه من شعور كاذب :

« إن ذهني صاف ، وهنا أنا أنسحب ،
أنسحب ، أغوص ، أنتهى .. إلى يا رفيقة
مونى الآن ، يا حريتي المنقاة .. يا حريتي
الخلاص » .

وهكذا يسقط الحب أو بالأحرى محاولة الحب مع
زينات ، وتنطوى صفحة المقام بالقاهرة لنواجه الجزء
الرابع وهو يستقر بالإسكندرية - لدى سيدة تؤجر بعض
غرف شقتها بكليوباترة (١) . فهل هذه النقطة تأتى
للبحث عن ملاذ ، أم أنها أشبه برحيل الأفيال حين
يتقدم بها السن لثموت بعيداً ، فى حالة غريبة من الغربة
والتأمل والعناد الرومانسى ؟ فى ظنى أن هذا هو حال
بطل (المهاجر) ، إذ يتمتم لنفسه فى لحظة من
لحظات المكاشفة :

« يا إلهي الرحيم : لقد تم عزلى ، وفى نفس
اللحظة بلغ نعي غايته .. فلماذا تتركني
أحيا ؟ أما حانت ساعة الخلاص ؟ » .

وعلى الكورنيش يتهاوى الجسد الخاوى ، يخبر البصر
رويدا رويدا ، تهدأ الأنفاس وتثقل الرأس ، ليغوص فى
الصمت السرمدى .

أما (حقيبة خاوية) فإنها تأتى أقرب ما تكون إلى
« تحقيق » أو « تقرير » عن موت عادل ، بطل الرواية ،
يقوم به صاحبه المائد من الغربة بعد سنوات قضائها فى
إحدى بلدان البترول ، ونحن نستخدم اللفظتين
« تحقيق » و « تقرير » عن عمد مدركين فى الوقت ذاته
أن هذه مجرد صيغة فنية مبتكرة (معروفة ، مع ذلك ،
فى أعمال روائية غربية وعربية) .

وقد قلنا إن « بطل » الرواية يدعى عادل ، ومن
الملاحظ أن (حقيبة خاوية) تبدأ وقد مات البطل لكن
هذا الاحتجاب المادى لا يحول دون أن يكون الشخصية
الحيوية المهيمنة على الكتاب كله ، كما كان فاروق
الخشولى فى (المهاجر) . ولأننا أمام « تقرير » أو
« تحقيق » فإننا نقابل أول ما نقابل « نوظة » أو
تمهيداً ، وهذا أمر غير معتاد فى الأعمال الروائية لكنه
ملائم تماماً للصيغة التى اختارها محمود حنفى لروايته
التي ناسبها أيضاً الانتهاء بـ « خاتمة » ، أما الوقائع
نفسها فتحمل عنوان : « أوديسا النهار والليل » .
لماذا أوديسا ، ولماذا النهار والليل .

أما الأولى ، فلأنها رحلة اغتراب وأهوال وتقلبات ،
تذكر - على نحو ما - بالبطل الهوميروى القديم الذى تاه
حيناً من الدهر بعيداً عن بنيلوب ، وعن تليماك ، وعن
جزيره إيثاكا ، هذا البطل الذى عايش جيمس جويس
روح ضياعه وغربته فى (أوليسيس) . أما الثانية
« الليل والنهار » فإنها تربطنا بالأرض وتعيدنا إلى الواقع
لا الأسطورة ، أو فلنقل : لتقول لنا إننا أمام أسطورة
أرضية .

و « الأحداث » (وليس فى الرواية أحداث بالمعنى
التقليدى) تبدأ و « الصديق » يورقه أمر موت عادل ،
فيقرر أن يتحرى المسألة عند زوج عادل وعند بقية
الصحاب : إسماعيل وعلى وعبد الحميد (يضاف إليهم
عادل ثم « الراوى » الذى يقود التحقيق ، وتأتى الرواية

على لسانه) ، والراوى يقول لنا إنهم أنهوا جميعاً
الثانوية العامة معاً ثم فرق بينهم مكتب التنسيق ، وانتهى
الحال بعادل أن قرر ألا يتابع الدراسة بعد أن حصل على
مجموع ضئيل لم يمكنه من الالتحاق بالجامعة :

« يظل عادل وحده هو الذكرى الموجهة في
القاع ، قرحة لا تشفى ، سوط عذاب . لقد
اتخذ قراره ذات يوم ، وأعلن رفضه لعالى
المحدود ، ونفض يديه منذ البداية من كل
حرص ، عائق تشوفه وعذابه وانطلق كطائر
لا تحده حدود .. اشتغل بالعمى في دكان ، ثم
ميكانيكياً ، ثم موظفاً حكومياً ، ثم بحاراً
بحسب المحيطات ، وكان له أب فقير مثل
أبى ، وأم طيبة كأمى ، غير أنه كان
شاعراً .. أجل ، كان يكتب الشعر ، وقد
وعدني بأنه سيضع كتاباً يضمه خلاصة
تجربة عمره ، وأن ذلك الكتاب سوف يكون
كتاباً عظيماً .. ها هو قد أوفى بالشرط
الثانى من عهده ، فمات ، فأين
الكتاب ؟ »

هذه ومضة من مواقف كثيرة كان « الراوى » يناجى
فيها نفسه . من هذا الراوى ؟ إن أول الأفكار التى نفذ
على ذهن أن يكون هو المؤلف ذاته ، لكننا نؤثر الاعتماد
- أو التخفيف على الأقل - من جرأة الأحكام
الرومانسية ، ولا نريد أن نخضع العمل الأدبى للتصور
الـ « سانت ييفى » ، ليكن الراوى من يكون ، وليكن
فيه من المؤلف ما فيه ، لأن هذا ليس بالأمر البالغ
الأهمية ، وإنما المهم أن تتحدد - فنياً - شخصية
الراوى ، وهى نموذج فيه قدر كبير من الطيبة والمثالية
والضعف ، فى مقابل شخصية عادل التى تتسم
بالرصانة . لكن هذا الأخير يتمحور فى ذهن الراوى
باعتباره المثل الأعلى الذى كان يرجو أن يكون شبيهاً به
ولم يستطع أن يشارف آفاقه ، إنه يبقى حلماً مستحيلًا

لا يفتأ يصبو إليه ، ورحلة التنقيب عنه تأتى بمثابة رفض
الواقع وعدم الإيمان بأن (عادل) قد مات ، بل
تأتى محاولة - بائسة - تندمج فيها ذات الراوى بمشاله
الهارب من قبضة الزمن بحيث يصيران أحياناً شخصية
واحدة . يقول الراوى فى أحد المواقف التى يرتطم فيها
بما حوله من زيف ودمامة :

« ... ولكنى ، حينما كنت قد بدأت أتبين
الحقائق الجديدة ، واكتشف كم التناقض
الذى يسرى فى عضم الحياة من حولى ،
كان الوقت قد فات ، وكانت أحلامى
بالتنمرد والحرية الخالصة قد جفت بنابيع ربها
وانتعاشها ، ووجدت نفسى جزءاً صغيراً من
النظام ، مكبلاً بالمطالب التى لا مفر من
توفيرها . والآن أرى من حولى أكثر من أب
أدين له بالطاعة والولاء ، الرؤساء فى العمل ،
والزوجة فى البيت ، ومواضع المجتمع الذى
ارتضيت أن تستعبدنى عبر سلسلة من
التنازلات المريبة قدمتها فى غفلة متعمدة
خبيثة تحميها لوهى الاستقرار ، فى حين
تتضخم عقدة الإثم لم تترسخ حتى تصير
جزءاً من تكوينى الخاص .. »

إن علاقتى بعادل لم تسلم من انعكاسات
تلك العقدة الخبيثة وأثارها المزعجة .. فلكنى
أهرب من وعزات عقدة الإثم ، جعلت من
ذكريات عادل وسيلة أداوى بها قروبحى
الداخلية .. »

وعادل هذا إنسان مريض البدن إلى حد كبير (كما
كان فاروق الخولى - بطل رواية (المهاجر) - مريضاً
مرضاً خطيراً أودى بحياته فى ختام الرواية) ، ومع ذلك
فإنه يمثل القوة وتتمثل فى ذهن الراوى رمزاً
للخلاص .

آخر . وينطلق فى شتاء الإسكندرية تحت المطر ،
وتتداخل الرؤى مع الواقع فى لحظة خصبة بالدلالات
على الرغم من أنها تتمثل فى شكل لوحة
« فانتازيا » :

« أخذ المطر بهطل فى غزارة . لقد ابتل
شعرى ثم سترنى وسروالى ، وجرت قنوات
رفيعة من الماء على قفائى ، وتسللت عبر
فتحة القميص وانسلت إلى جسدى ،
وسرعان ما انتشرت وطوقتنى . غرقت تماماً
داخل ملابسى ، وهزتنى رجفة كتيار
كهربى ، ولكنها بدلاً من أن تصعقنى راحت
تأسرنى .. وسرى فى عروقى دفء متواتر ،
وتغلغل فى قلبى انشراح أسطورى .. »

فجأة قلت إنى حر ، وأن الطبيعة خمر
ربانى ، فتجردت من ملابسى دفعة واحدة ،
وصرت عارياً .. استقبلنى الموج عنيفاً هادراً
ثم لم يلبث أن احتضننى بعشق . وسبحت
حتى امتلأت نشاطاً وقوة ، فتهاذبت إلى
الشاطئ واستقمعت فاتحاً صدرى للريح
العاصف ، أستنشق هواء ملحياً نظيفاً ..
ووجدتنى ألدحرج فوق المروج الخضراء وأنا
أقهقه فرحاً ، وأطفف عنبات مسكرة وألثمهم
حباب برقوق وبرتقال .. أصعد تلالاً فوق
تلال ، ومن ورائى ماشية ترعى فى سلام ،
وأطفال يلعبون ، وعذارى ساحرات يتسمن
فى دلال ، وأثناء ارتقائى التلال ، كانت
الأشجار ترسل أريجاً مفعماً بالخصوبة
والطراحة .. »

و « الراوى » يمضى فى مثاليته المقهورة إلى أرملة
عادل ، ويسألها عن « الأوراق الخاصة بالمرحوم » زاعماً
لها - ولنفسه - أنه يريد أن يجمع قصائده ، وتأتى له

هكذا نرى عادل حازماً باتراً عميق الرؤية ، وهو
يسخر من صاحبه على الماركسى معقّباً على كلامه
بقوله :

« مستحيل أن أفكر كما كان يفكر البشر
خلال عشرينيات هذا القرن .. لقد انشطرت
الذرة وأحدث انشطارها صدعاً رهيباً أصاب
قلب الفلسفة الماركسية فى العمق ، وقد
لا يبقى من تلك الفلسفة غير بعض الإنجازات
الاقتصادية والاجتماعية ولكنها محكوم عليها
تاريخياً - بمنطق الجدول نفسه - بانطفاء
الجدوة والزوال .. »

بواصل الراوى مهمة البحث عن أسباب موت
عادل ، متسائلاً أحياناً عن أسباب كل هذا الاهتمام
بموته ، دون أن يملك إجابة محددة . يعرف أيضاً شيئاً
عن ساق عادل التى كسرت أثناء عمله بالباخرة ،
والتعويض الذى تبدد ما بين سداد الديون ومواجهة أعباء
الحياة من حوله . وإثر أزمة حادة لا تملك زوجه سوى
أن تنقله إلى المستشفى « الميرى » ، فأين الأصحاب
ومنهم من بلغ قمة الشراء ؟ لقد تخلوا عنه وتركوه
يموت وحيداً غربياً ، برغم أنه بينهم .

هكذا كان اغتراب عادل مأساوياً تراجيدياً أشبه بمحنة
أوديب فى فراره - اللامجدى - من قدره ، بينما كل
خطوة يخطوها تدفعه أكثر فأكثر إلى نهايته المحتومة .
أما « الراوى » ، فإنه فى فيض رومانسيته ينطلق عبر
الحياة محملاً بهمومه التى يتوء تحت وطأتها ، وبنفسه
الممزقة بين المثل والرغبة فى التصالح مع الحياة والشعور
بعسر هذا التصالح . ومن ثم ، فإننا نجد عنده سلسلة
من « الهروب » ، وعندما تعوزه الوسائل الواقعية يستعين
بالخيال ، ومع اقتراب الصفحات الأخيرة من الرواية يصل
إلى قرار مع ذاته ألا يطوى مسألة عادل كما فعل غيره
من الصحاب القدامى ، ولو تأملنا طويلاً هذا القرار فإننا
نصل إلى رغبته الدفينة فى أن يكون هو نفسه « عادل »

أن ذلك الإيمان الذى يبدو غنيذا ومغرقا فى
التهاافت ومريحا للنفس لم يعنى فى لحظات
تلت من استشراف الجنون .

ولم يبق أمامنا إلا الرواية الثالثة القصيرة (يوم
تستشرى الأساطير) ، وتقع فى نحو ستين صفحة
(مزدانة برسوم للفنان عصمت داوستاشى ، تنطق فى
بساطة فريدة بروح الرواية) ، وتحمل عنوانا ثانويا
(مباشرة إلى حد كبير) يقول : سفر إخفاقات العهد
الحالى ! وتقول الصفحة الأولى من الرواية التى رسمت
فى هيئة ورقة من مخطوطة ، زيادة فى إضفاء الجو
الأسطورى :

« وقائع اليوم الأخير فى حياة كل من سالم
وأمين ، اللذين ولدا على مشارف أربعينيات
هذا القرن على أرض مصر المحروسة وجمعهما
عبر الخمسينيات صبا عامر بالأحلام الخضراء
ولكن الستينيات فرفقتهما بعد أن أجهضت
أحلامهما وأنزلت بهما عقابا على ذنب لم
يقترفاه » .

وهاهما يلتقيان بعد الشتات - بتدبير مصادفة
هازلة - فينزع كل منهما ثوب واقعه المزرى
فيشترعان معا فى سباحة وسط بحر
الأساطير .

وقد حظيت هذه الرواية بدراسة رصينة قدمها على
الراعى بأستاذية سجل فيها أن محمود حنفى :

« ككتب رواية هامة حقا ، من وجهة نظر
المضمون والصناعة الروائية معا ، فهو من ناحية
الصناعة قد عاد مباشرة إلى أسلوب الحكاية
البسيط ، الخالى من تعقيدات لا مبرر لها ..
وجعل لها نبرة التحذير والزجر الشديد التى
يستخدمها ذوو الرؤى حين يشعرون حتما

بالحقيقة التى تضم كل ما خلف من أوراق ولكنه يجد
الحقيقة خاوية ، لقد مزق عادل كرايسه ، وانتهى الأمر
إلى الأبد ؟

إن هناك اتهاما قائما بأن محمود حنفى سوداوى
النزعة ، وهى قضية لا علاقة لها البتة بقيمة الفن .
وقديما سجل نقادنا كيف أن شعر حسان بن ثابت كان
فى جاهليته أقوى منه فى إسلامه ، ونوهوا بشعر بشار
وأبى نواس وأبى ربيعة برغم ما فى هذا الشعر من عهر ،
وفى العصر الحديث تعلق القراء بروايات زولا وبشعر
بودلير وبأعمال كافكا بالرغم من كل ما يخلفها من
قتامة .

وبالنسبة لـ (حقيقة خاوية) فإن قناعتها قنامة
إيجابية ، إن صح التعبير ، بل إن هذه « الإيجابية »
تتحول فى نهاية الرواية إلى نوع من المباشرة ، وكأن
المؤلف خشى ألا يستوعب القارئ طبيعة التجربة
ودلالاتها فأراد أن يبلفها له (ألم نقل قبلا إن قالب هذه
الرواية يقترب من التحقيق أو التفسير ، وإذن فإن
السطور الأخيرة « تلخص » المضمون ، تسجل
النتيجة) ، وها هو الراوى يتمم ، وقد ضاع كل شئ :
مات عادل . وبموته تحطم « المثال » وفقدت أوراقه التى
كانت تمثل الرمز والروح ، ولكن الراوى الذى ينهار
أمام وقع هذه الضربات المتلاحقة لا يلبث أن يفيق
ليصرخ والستار ينزل فى الدقائق الأخيرة من المسألة ، فى
السطور الأخيرة من الرواية :

« .. ووجدتني - من جديد - أناشد الله فى
خشوع أن يعفى أولادى من عذاب عصر
عشناه . أليس كذلك - على أية حال -
متسقا مع كل ما رويت ؟ أجل ، لقد
وجدتني أناشد الله بالفعل أن يعفى أولادى
من مصير الفشل والإخفاق الذى أحاق
بجيلي كله . ومع ذلك فلا بد لى أن أعترف

الروائيتين السابقتين ؛ فهنا نعرف أن (سالم) استمر في دراسته حتى أنهى دراسته الجامعية ؛ أما (أمين) « فرفض تماماً استكمال دراسته » بعد الثانوية العامة (وهذا تماماً ما حدث للراوى فى (حقيبة خاوية) وما كان من موقف بطلها عادل) .

وتمضى الأحداث فى إيقاع عجيب لاهت ، تنوارى فيه التفصيلات ، وكأن المؤلف يريد أن يقول : ما جدوى التفصيلات إذا كان الجوهر مدعاة للدهشة ؟ (يلاحظ أن القصة القديمة تجنح عادة إلى إسقاط التفصيلات ، فالبطل طويل حلو التقاطيع وكفى ، والمرأة فائنة ناعمة طويلة الشعر واسعة العينين وهذا كل ما هنالك) ويكون الوصول إلى فيلا سالم بمنطقة أبى يوسف الجرداء ، وفى أثناء ذلك نتعرف رحلة الاغتراب « الأوديسية » التى مر بها أمين فى عالم فقد القيم ، لقد سجن أمين فترة من الزمن بلا مهمة معينة وبلا تحقيق ، وقابل من الحياة ألواناً من المهانة والخداع حتى آل به الأمر إلى حالة من الشرود والتشرد والضياغ ، فهل ينقده سالم منها ؟ سالم ؟ لقد تخذدت ملامحه منذ بداية الرواية :

« فعقب الهزيمة تزوج ابنة رجل كبير فى الدولة كان قد تعرف عليها أثناء فترة الدراسة وأخفق فى الارتباط بها بسبب وضعه الاجتماعى البسيط ، غير أنه فوجئ بها تعاود الاتصال به إثر محنة تعرضت لها وتشجعه على الزواج ، ولقد زينت له الأمر بشقة جاهزة ومفروشات فخيمة ووعود بعمل لائق يوفره له أبوها .. » .

واستناداً إلى هذه الزيجة أتاحت لسالم فرصة العمل بأحد بلدان البترول فى ميدان الاستشارات والهندسة ، حتى إذا ما عاد أصبح من الأثرياء ، فما المشكلة إذن ؟ المشكلة أن الرجل « مأزوم نفسياً » يضيق حتى النخاع بكل ما أحيط به من زيف ، لقد فقد متع « الطعام

عليهم أن يوجهوا رسالة تحذيرية إلى بنى الإنسان من خطر كبير يوشك أن يحل بهم» .

أبذكر القارئ الرسالة الكامنة فى قلب رواية (المهاجر) ؟ أبذكر الصرخة التى تفجرت فى (حقيبة خاوية) ، خاصة فى نهايتها ؟ نحن إذن فى المسار نفسه مع الرواية الثالثة ، ولكن وفقاً لأى تشكيل فنى ؟ إن كاتب المقالة يستطيع أن يلج على أفكاره فيسطحها مرات ومرات ، أما الفنان فإنه قد ينطلق فى كثير من أعماله ، بل ربما فى جميع أعماله ، من منطلق واحد ، ولكن إبداعه يفقد نضارته لو كانت النصوص معادة مكرورة . فهل هذا هو الحال مع روايات محمود حنفى ؟

لا شك أن هناك تميزاً جوهرياً فى المعالجة بين (المهاجر) و (حقيبة خاوية) بالرغم من سيطرة روح الاغتراب على العاملين معاً . وهذا ما يظهر جلياً أيضاً من خلال معاشرة (يوم تستشرى الأساطير) التى تأتى استهلالها على تلك الصورة الجديدة القديمة معاً ، أو بمعنى آخر هى إحياء لإطار طريقة السرد القديمة ، بكل عفويتها وسذاجتها ؛ تلك السذاجة السحرية الشليفة التى تفاعلت على نحو عضوى فريد مع « فحوى » (يوم تستشرى الأساطير) .

فحوى ؟ أى فحوى ؟ لو تأملنا فى « الموضوع » لقلنا إنه بسيط للغاية ، فهناك هذا اللقاء غير المدبر - وإنما هو لعبة من الألعاب القدر - بين سالم الذى يمرق بسيارته وسط « الطريق عند المكس لينفذ إلى الطريق الضيق الذاهب إلى المعجمى » وبين هذا المدعو « أمين » الذى تصدمه السيارة صدمة خفيفة ، ويهبط قائدها سالم ليفاجأ بأن الضحية - أمين - هو ذلك صاحب القديم الذى غاب عنه فى زحمة الأحداث ، يتعاقن الصديقان . ولا يزال أسلوب القص القديم يهيمن على الرواية ، والأحداث تتوالى وفيها ما يذكر بأحداث

الانسياق للأشكال الروائية التقليدية التي تجسم معالم الشخصيات وتولى « الأتموسفير » مساحة كبيرة . ولاغربة بعد ذلك أن جاءت كل رواياته قصيرة نسبياً ، بل إن (يوم تستشرى ..) توشت أن تكون قصة قصيرة طالت قليلاً - كما هو الحال مع (قنديل أم هاشم) أو (دماء وطن) .

وتأتى مساحة الزمان والمكان متسقة مع النقطة السابقة ، وإذا كان من الصعب الجزم بالزمن الذي تستغرقه أحداث (المهاجر) ، فإنه على كل حال ، يبدو محدوداً ، وهو قصير بشكل واضح فى (حقيقة خاوية) ويصل فى (يوم تستشرى ..) إلى إطار الليلة الواحدة . وإذا كانت الرواية الأولى تنقلنا من القاهرة إلى الإسكندرية ، فإن الرواية الثانية تتحرك فيها الأحداث ما بين أحياء كليوباترة وبحرى فقط من الإسكندرية ، أما الرواية الثالثة فإنها برمتها تدور فى مكان ضيق للغاية لا يجاوز تلك البقعة المهجورة من الصحراء .

وقد استعمل محمود حنفى فى نسجه الروائى لغة فصيحة ، بسيطة وواضحة ، تغلغلها غلالة من الباعرية غير المفتعلة :

« .. هذه هى الإسكندرية التى أعرفها : البحر والأفق والريح الغاضبة ونفحات الشمس بعد سيل من المطر . لكن الإسكندرية لها وجه آخر يחדش حيايى فأفر هارباً منه ، هو البيوت المتداعية العائمة فى برك الوحل والمياه العطنة وأكوام الزباله والأطفال منتسخى الوجوه والشباب .. أرتعد وأنزوى وأنكسر فى داخلى وأحاف ، أهرع إلى مبنى أخصن بنظافته وزخرفة توزيع الأثاث فيه ، أضرم أولادى إلى صدرى المرجف ، أحميمهم وأحتفى بهم من عدو شر لا أستبينه ولا أجرؤ على التصدى للكشف عنه .. » .

والجنس وكسب المال « ولم يجد بدلاً ، وضاق ذرعاً بالزوجة المظاللة وبأبيها الذى لا يكف عن جعله مجرد دمسية تجلس المال والمزهد من المال ثم لا شىء بعد ذلك . امتلاً سالم تقززاً من قيم « الهزيمة » التى وقع فى حبالها هو نفسه ، ثم قاده طول التأمل فى ذاته إلى يقين بأن بهجر كل شىء ومضى : إلى أين ؟ لا يعرف ، ولكننا نسلمه يردد بإصرار : « لا مفر من الرحيل » ، ويتعلق بأمين كى ينقذه ولا يتخلى عنه .

وتنتهى الرواية وسالم يضرم النار فى البيت الخلو - ؟ - ثم يستقلان السيارة ، ويدفع سالم بها داخل الماء ليغمرها الموج وتهوى بمن فيها إلى العمق . وعلى غير عادة الحكاية الشعبية التقليدية فإن الخاتمة تأتى بكل هذا الفيض من الحزن والعمية والضياح .

■

لقد أشرنا فى ثابا حديثنا إلى عدد من الشرائح التى تربط بين الروايات الثلاث ، والتى يمكن إجمالها فى ارتكازها جميعاً على « بطل » واحد تدور حوله الرواية ، وتكون الشخصيات الأخرى قليلة الفاعلية أو بالأحرى لا تنهض إلا بدور مكمل فيها ، هكذا كان فاروق ، القوة المؤثرة الفعالة فى (المهاجر) ، كما كان عادل فى (حقيقة خاوية) وأمين فى (يوم تستشرى الأساطير) . وقد تصادف الشخصية ومكملها كما هو الحال مع الراوى فى (حقيقة خاوية) وسالم فى (يوم تستشرى ..) وكأن للشخصية « قرناً » من نوع خاص ، فالراوى يتخذ من عادل مثلاً أعلى وسالم يستمد القوة على اتخاذ القرار من خلال اتصاله بشخصية أمين .

ونحن لا نملك عن هذه الشخصيات إلا قدراً محدوداً للغاية من السمات الخارجية . والمواقف لا تدفع محمود حنفى لأن ينساق وراء الإغراءات الأسلوبية أو

« تمدد الزمن ، ثم انداح ، ودوى انفجار هائل أعقبته زخات نارية كثيفة توزعت على كل حجرات الشقة ، ثم ساد السكون بفتة ، فقممت أتخبط فى ضباب دخان الطلقات . عند مدخل الشقة وبدلاً عن الباب الذى تحطم ، اصطفت جمع من المخلوقات الشائنة يتأبطون رشاشات سوداء . صحت كالمجنون ، جربت متعثراً عبر الحجرات . كانت المخلوقات الشائنة تسد منفذ الشقة تماماً . إنما عثرت على أولادى متكومين يرتجفان .. تكومت معهما بسطت ذراعى المرتعشتين فوق كتفیهما ، ومضيت أنتحب كما النساء .. »

لكن خط الفانتازيا وامتزاج الخيال بالواقع يبلغ ذروته فى (يوم تستشرى الأساطير) ليجسم فى صورة « فاسمة أبعاد الاغتراب المأساوى الذى « استشرى » فى الرواية . ومن المواقف ذات الدلالة حوار أمين مع « الصوت » ، حوار الفنان المخلص لفنه مع صوت العصر الذى يلهث بالماديات والجشع ، وتعلو البسرة حتى يزارر الغضب فى صدر أمين فيقوم ويهدم كل شيء حوله : « الأثاث والمفروشات والنوافذ والمنافذ والجدران ... حتى تحول البيت إلى مجرد هيكل من الأعمدة المثبتة على أساسها الراشح فى الأرض » ، ثم يعود فينبه من جديد .

لم يكن هذا الهدم ، بطبيعة الحال ، إلا ما تمنى أمين أن يقوم به ، ولم تكن زوج سالم ومن معها فريقاً من « السحالى والضفادع والجردان » ولم تكن لهذه الزوج أنياب مديبة زرقاء « بارزة من فكها المنفرجين متأهبة لغرز السم » فيه ، بل إن النهاية العنيفة للرواية تختمل تفسيرات تخرجها عن الصورة المادية الواقعية التى تبدو للوهلة الأولى صارخة زاعقة ، لبيت يضرم فيه النار وسيارة تندفع وسط الموج ونهاية كئيبة معتمة نقول :

ولعل أبرز ما فى الروايات الثلاث ذلك العناق الحميم بين الواقع والخيال ، والذى أضفى عليها طابع الجدة والحيوية والإثارة ، وتمكن المؤلف من خلال استغلال هذا المنصر أن يكشف عن أغوار نفوس أبطاله (المجروحين التمساء الضائمين فى رحلة الحياة) وأن يكسر رتابة الترتيب الزمنى للوقائع ، ويفجر طاقات الأحلام والتمرد والجموح المفقور .

وهذا المزج بين الواقع والخيال له درجات وأنماط : ففى (المهاجر) ينساب المونولوج الداخلى هنا وهناك مشبعاً بذهذبات تحمل حيناً الاضطرابات والتردد وتداخل الرؤى ، وتحمل حيناً آخر بوح الذات ، وهو يلتقى مع تلك القوة الخفية الخلاقة التى تدفع بنا عبر دروب لانملك إلا أن نمضى فيها سواء رضينا أم أبينا :

« لا شك ولا يقين ، لا أمل ولا بأس ، الحرية مطلبي والحرية هى الموت . لقد كان محالاً أن أجد معنى للضربات التى تلقيتها فاشتبهت الموت فى ظلال الحرية .. إنها تبدو فى أقصى صورها عندما لا يتبقى غير يقينى بالموت » .

وهناك كذلك فى (حقيبة خاوية) مشهد المطر الذى يهطل بغزارة وه الراوى « الذى يمضى تحته وقد تغلغل فى قلبه « انشراح أسطورى » ، وراح يتجرد من ثيابه وهو يندفع وسط الموج ويشد حرج فوق المروج الخضراء وهو يقطف حبات العنب والبرقوق والبرتقال ، فيتحوّل المشهد إلى « مطهر » كامل يفضى به إلى « الفردوس » ، وما ذلك إلا من نبع لحظة اشتبهت فيها النفس أن تعانق الخلاص وتنفلت الروح من أسر القيود ، ولكن النشوة الطاغية لم تكن إلا وليدة الهرب من الواقع ، والغمامات البيضاء يعقبها زفير الأعاصير واندلاع الزوابع ، وه الجحيم « الذى نفر منه كامن فى صميمنا :

كاتب

بداوير

الاعتماد الجارف برغبته في معرفة كيف مات عادل :

« ها أنا ذا قد تعرضت أمام نفسي دفعة واحدة ، ودون مقاومة تذكر : مخلوق مشوه ضعيف تأسره الاهتمامات الضيقة » .

ثم تأتي موجة تالية يرى فيها أن موت عادل يأتي تكفيراً عن الخطيئة التي أصبحت تسيطر على الناس جميعاً ، فهو صورة من التكفير المسيحي الذي يجعل من موت المسيح فداء لخطايا البشر ، وهكذا ننقل من الخاص والنسبي إلى الرؤية المطلقة ، ويتحول الراوي - مجهول الاسم - إلى التعبير العام عن الإنسان الذي لم يعثر على ذاته ، بينما يتحول عادل إلى المثال أو النموذج المقصود في واقعنا ، ولا ينضج بتأثير مباشر لعمل ما من الأعمال الروائية الكبيرة مثل (أوليس) لجيمس جويس أو (المحاكمة) لكافكا أو (الغرب) لألبر كامو .

وهناك محاولة للدكتور السعيد الورقي في كتابه (اتجاهات الرواية العربية المعاصرة) تسعى للربط بين روايات محمود حنفي وظواهر التمرد الوجودي ، واعتبر أنه بنى في روايته (المهاجر) :

« مقولة المتمرد الوجودي من خلال شخصية فاروق الخولي . لقد عاش فاروق الخولي كما رأينا وجوده على ما عنده فقط بلا ضعف في عالم بلا مستقبل ، ولذلك لم يأبه لشيء ، إيماناً منه بأنه لا شيء يبقى بعدك . فالدمية حرب ، والحرب كما يقول كامو لا يمكن إلغاؤها ولا بد أن نعيشها أو نموت بسببها » .

بل إنه اعتبر بطل رواية (المهاجر) « صورة أخرى من مرسو كامو » أي بطل (الغرب) .

« كان البيت قد تقوض تماماً ، وتصاعدت منه ألسنة النيران وسط دخان أسود . بينما تناثرت من حوله السحالي والضفادع والفئران التي كانت قد غادرت سياراتها وشيكاً ، ووقفت عاجزة عن فعل أي شيء » .

وهذا الكسر للواقع تجسسه ظواهر عديدة : الأحلام ، وأحلام اليقظة والانتكاء على الرموز ، وهي رموز بسيطة كما رأينا . وروايات محمود حنفي كلها ، وبالرغم من أجواؤها المعقدة المركبة ، روايات بسيطة تعتمد على بناء فني واضح المعالم ، وه التكنيك « يمتزج فيه التشكيل الأوروبي (بأنماطه الكثيرة) مع الأساليب العربية الشرقية . وهذا المزج يأتي مستساغاً متماسكاً ، متميزاً بطابع خاص من الحدة والحيوية والعمق .

ولا شك أن هناك روافد شتى أسهمت في صياغة هذه الأعمال ، على أن الكشف عنها جميعاً يحتاج إلى التقصي التفصيلي . ومع ذلك ، فمن السهل إماعة اللشام عن بعض منها في هذا الحديث المجمل ، ويمكن - على وجه خاص - التنبيه إلى بعض قرائن تعبيرية في (يوم تستشرى الأساطير) تربط بينها وبين بعض تعبيرات « ثوراتية » ، فعلاوة على استهلالها العجيب - وقد مر - نلمح مثل هذه الجمل :

« وكان يوم التقياً أن هبت الريح وقصف الرعد وانهمر مطر غزير من السماء ... » .

ولا شك أن محمود حنفي قرأ جيداً في علم النفس ودرس في أناة أبعاد شخصياته الرئيسية ، ولكن هذا التفهم لا يأتي مباشراً ، ولا يعوق مسيرة نمو الأحداث وقد تبلغ به المهارة حدّاً يجعل الإنسان يتساءل : أي الدلالات يعني هذا الموقف ؟ ما الذي تريد أن تقول هذه العبارة ؟ فهناك على سبيل المثال موقف الراوي في (حقيبة خاوية) وهو يواجه نفسه بحثاً عن سر

تتوارى فيها الذات أو بالأحرى تعيش مشكلات الآخرين وتتفاعل إيجابياً مع ما يحيط بها من أحداث .

إن هذه الرحلة فى روايات محمود حنفى قد طالت شهراً ما ، وانحق أن كاتب هذه السطور يترك القلم على مضض ، فما زال يتشوف إلى مزيد من المعاشة لأعمال هذا الروائى السكندري المبدع الذى يغمس مداد قلمه فى دمه ، ويتجلى فى رواياته وهج الفكر وصدق المعالجة والبراعة فى خلق الأحداث والشخصيات والمواقف والصور .

ولهذا رأى وجاهته من بعض الوجوه ، والحق أن بطل (المهاجر) وجودى فى جانب من سلوكه ، لكن هذا - فيما نزع - مجرد وجه من وجوه هذه الشخصية المركبة . إن الوجودية فى صميمها سلوك فردى يناهض العالم ولا يشغل صاحبه إلا بأزمة ذاته وأبطال محمود حنفى ليسوا على هذا المنوال . وإذا كان أبطال رواياته الثلاث قد ماتوا : فاروق الخولى فى (المهاجر) ، عادل فى (حقيبة خاوية) وسالم وأمين فى (يوم تستشرى الأساطير) ، فإن لهم جميعاً هذه المواقف التى

السنيرة..

جدل الآخر.. وغلبة التراث

محمد قطب

١.

أن تغفل الجانب التأثري لتواصل الثقافة الأدبية والفكر التنويري في البيئة العربية كلها، إشارة دالة على أن جسور الثقافة قد امتدت من مراكزها المعروفة في مصر والشام إلى الحجاز - أولاً - عبر المطبوعات والصحف والبعثات والسفريات الخاصة، مما أحدث هذا المفاجئ الفني - الذي أرفده وقواه التأثير الغربي في مجالات الفكر عامة - فيما بعد - على يد جيل «الوسط» ثم «الحديث» فبدأ قصصياً مميزاً، لا يفرض في نكهة المكان وجمالياته المدهشة، أو غرائب العادة، أو أسطورة التراث وتحييلاته. كما لا ينزلق إلى الذوبان في أشكال التعبير الحديثة بالرغم من وجود اتجاهات نقدية حديثة قلبت كثيراً من مواضع النقد التحليلي والتقليدي معاً^(١). ولكن، كانت مقارنة النقد الجديد - في صدمته - من الشعر مدخلاً للمدرسة أقوى وأشمل من اقترابه من القصة.

وإذا كان اجتماع السعودي تعامل مع الجديد الطارئ، بحذر شديد، إلا أن الإشعاعات الحضارية طلت

دخلت القصة باعتبارها فناً شرباً جديداً إلى عالم الأدب في المملكة السعودية من ثقب الإبرة الخسيف. في الوقت الذي كان للشعر فيه السيادة والذوب، ومع ذلك فقد استغفرت أن تزاوج الشعر وتكتب شهادة ميلادها فسا أدبياً حين تنبّهت إلى التعبير عن السواقي وتحوّلته، ورصد المواقف الفاعلة للذات في صراعاتها بين الخارج والدخل، والافتسار من الفنون الأخرى في دوائر تماسها، فتمتص منها الرحيق ثم تذيبه سائلاً عذبا في إطار قصصي له أبنيته وأسافه التعبيرية المتنوعة من بين حذى القديم والحديث.

ولقد سعت القصة وهي تخضع مجراها لنفسى التاريخي - وسط الصدّ والقبول - إلى أن يكون لها من النسيج ما يكون خاصاً بها، ومن الأبنية التعبيرية ما يكون دالاً عليها، اتساقاً مع المراجع التراثي والأحلاقي، والمكاني، فضلاً عن ضغوص العرف، ولف العادة، دون

تسرب شيئا فشيئا حتى غطت أرجاء البيضة فى الربع الأخير من القرن الحالى، حيث حملت هذه الحضارة ألواناً من الفكر والثقافة وصوراً من أنماط المعيشة والحياة:

«ما كان لأبناء الجزيرة بها من قبل معرفة وخبرة، بل نقلت إليهم فنونا من الدراسات العلمية الحديثة، وصوراً من حياة المجتمعات المتطورة الراقية، ووجوها من الآراء والنظريات الجديدة، جعلتهم يعتقدون أن التقدم الحق للمجتمع لا يكون إلا إذا أخذ الناس بأسبابها» (٢).

وإذا كان الأدباء قد أدركوا أن عليهم مسؤولية إفساح المجال للنور الجديد لإحداث التطوير المطلوب وإشاعة الجديد والتنوير، إلا أنهم مشوا على «الصراط» وهم يحاولون التوفيق بين نواتج الحضارة القادمة وقيم البلاد وظروفها المادية والتراثية والأصول العرقية فى الحياة القبلية المتوارثة:

«وأيقن الأدب أن عليه مسؤولية التقدم الاجتماعى والتطوير الحضارى، وأنه إلى جانب هذا يجب أن يتلاءم كل تجديد فى المجتمع وواقع المواطنين، وظروفهم، وعقيدتهم» (٣).

ولقد هبت نسائم التغيير فنشبت الصراع العقلى بين واقع متخلف وأمل فى الجديد يتراءى فى الأفق كالحلم الواعى. واحتارت الذات بين حياة ظاهرية تتميز بالرداء التراثى الخاص، والبسيت الذى يبعج بأحدث المستكرات الأوروبية. وكأنما لا صلة تربط «السكان بالمسكون فيه». وتعالث صحبات الإيمان بالفرد والمناداة بالحرية وحق التعليم للجميع، وحملت الصحافة - كما حمل الأدباء والمفكرون - عبء التعبير عن هذه التطلعات.

ولقد واكبت القصة ذلك كله، واستطاعت أن تفرز كتابها ومبدعيها فى إطار من التنوع ما بين التراث والإفادة مما هو حديث، ولم تتخل عن المهمة الاجتماعية، فى المقام الأول، بما تحتاجه من جهد وافر لتحريك الساكن المتراكم.

٢ -

لم يغب عن القصة السعودية - وإن جاء متأخراً - ما التفتت إليه القصة العربية - وبخاصة الرواية المصرية - فى جدلها مع الآخر «الحضارى» عبر رحلتها إلى الغرب؛ إذ ألقت الكثير من الأضواء الكاشفة على الذات العربية - المسلمة - فى لحظات احتكاكها وتعاملها مع الغرب، ومواقف تلقيها للفكر الحديث، وللأسلوب المادى «الحضارى» الذى يفارق فى كثير منه ما ثبت وتكرس وقدم فى الشرق العربى. وهذا الآخر الذى هو ظاهر الجدل وليس باطنه، يعطى بعداً عاماً لنمط الفكر المتقدم عموماً بالنسبة للبيئة العربية فى تحولها الزمنى المتلاحق. وحمل الخطاب القصصى هذا الجدل بما اعتوره من خلل فى المواجهة ومأساة فى النتيجة:

«وتاريخ هذا الآخر الحضارى المتقدم بنىء عن مواجهات دامية لم تكن شريفة الأهداف أو الوسائل مع الذات الحضارية الجماعية، بل إن الحاضر نفسه يشهد هذا اللون من الصراعات المصيرية المملنة والخفية بينهما. ومن ثم تقع الذات الفردية المنتمية بجذورها إلى النمط الحضارى المتحلف، والتي تتغير بفعل النمط الحضارى الآخر - المتقدم - فى مآزق مصيرى، تسأل معه نفسها كيف تقبل الولاء حضارياً لمن يسمى إلى تدمير الحضارة التى تنتمى بجذورها إليها» (٤).

من حاجة لدى الجهة المرسلة. وهم ينطلقون في ذلك من حقيقة معروفة للجميع، ألا وهي أن عمليات التلقى الأدبي تخضع بصورة عامة لحاجات جمالية وفكرية قائمة في نفس المتلقي»^(٦).

والتوسع في استخدام الآخر الحضاري وارد في القصة السعودية، لأن الآخر - عموماً - يمثل عالماً جديداً متقدماً في البناء الفكري والمادى معاً، مما يجعله يلبي أشواق الفكر والوجدان لدى المتلقي السعودي، ويجد فيه ما يفتقده في مجتمعه. ومن ثم وجدنا الآخر ليس وقفاً على الغرب فقط - مع سيادته على الخطاب الفكري العام فيما بعد - بل تعداه إلى ييشات أكثر حضارة ورقياً من المجتمع السعودي مجرد أنها حازت درجة ما من السبق في التعامل مع الآخر الغربي.

فعلاقة الذات بالآخر في الأدب السعودي تنوع بتنوع المجال التثقيفي والتعليمي الذي بدأ انفتاح المجتمع السعودي عليه قبل التحديث وبعده. وثمة علاقة قوية مع مصر/ الثقافة والعلم، والتعليم، نتج عنها مردود تأثيري واضح في صياغة كثير من الفكر التنويري وتأسيس التراث معاً، وانفتاح آفاق رحبة على عالم جديد يمثل هذا الآخر، بمستوى نسبي، وبما يتضمنه من تراث واحد ولغة واحدة ودين واحد. وتمايز الآخر/العربي/المصري بالسبق في اختراق حضارة الآخر/الغربي، لكنه يمثل في الوقت نفسه الآخر الحضاري للمجتمع السعودي.

وه حامد دمنهوري؛ أحد هؤلاء المبرزين في رصد هذه العلاقة المتشابهة^(٧)، وهو واحد من المبعوثين الأوائل لتلقي العلم في مصر، فضلاً عن جذوره المصرية الأولى. وكان عمله الروائي مزاجية فنية وفكرية واجتماعية يجتمعون أراد لهما المؤلف أن يمتزجا، ولكنه أتر أن يبقى على علاقاته الأسرية فارتبط بفتاته المكية التي جعلها رمزاً للتراث. وفي رجعت حمل معه الجديد -

ولقد أثمرت هذه المواجهة - على مستوى النص الروائي - عن تمزقات وشروخ في البنية العاقلة، وحفلت بتبريرات سيكولوجية وأهمية، وتضمنت ثنائيات «حسية» تعكس جدل الصراع الظاهري وتشي بالإذعان. وحملت الذوات أبعاداً رمزية، وطقوساً ييشية تخالف الدلالة الموضوعية بوصفها كلاً، وتباينت الرؤية ما بين كاتب وآخر، وتساقطت الشخصيات، أو انسحبت، أو أوصدت عليها باب الرجعة إلى الزمن الفائت بأساً، أو إحباطاً، أو فشلاً. إن كماً هائلاً من التوحش الإنساني والاستلاب الذاتي حفلت به هذه الروايات^(٨)، عبر سلوكيات في العنف الجنسي أو الرقة الرومانسية أو البدائل الوجدانية. وكان للمرأة «طولمها» الخاص في تحولها وثباتها، وانكسارها ورمزيتها المبهمة.

ولقد ظلت الروايات تتعامل مع سطح الشكل الغربي دون القبض على المعنى الكامن وراءه، مما أفقد الذات التوازن، وأضاع على الفكر جوهرة الصحيح، وأفقد العمل متعة التأثير في الآخر الغربي. ولقد فقدت هذه الروايات تأثيرها في الآخر الغربي، ولم يهتم بها - مثلما يحدث مع عطاء نجيب محفوظ مثلاً - أو يسع إليها لأنها لا تمس حاجات فكرية لديه، أو تشير متعة جمالية يفتقدها، بل هي نوع من البضاعة المستردة جاءت في ثوب رومانسي حيناً أو زاعق حيناً آخر. ومعنى ذلك أن الخلل في العلاقات الثقافية والأدبية والعجز عن التمثل الحقيقي لوجه الآخر الغربي قد يؤدي إلى نوع من التبعية والارتهان في المجال الفكري والأدبي، أكثر المجالات التصاقاً بالعقل والوجدان، ومن ثم تسمى استقلالية القيمة وخصوصية الدلالة. من هنا نعدم المردود التأثيري للآخر وكذلك الإفادة منه؛ فالجانب التأثيري في مثل هذا الخطاب الروائي :

«ينطلق من حقيقة أن من يتلقى عملاً أدبياً، وطنياً كان ذلك العمل أو أجنبياً، فإنه يفعل ذلك بدافع من حاجته كمتلق، لا انطلاقاً

فصل الرواية - في الطب والمعرفة ليحارب بهما الجهل والمرص معاً.

ولقد كانت البيئة المصرية آنذاك مختلفة حضارياً، ومن ثم جاء التعامل مع الآخر/ الحضارة المصرية تعاملًا هترت فيه ثوابت العرف ونمط الحياة، وكانت المراد في مصر، شأنها شأن مثيلاتها في الغرب، قد حازت قدرًا كبيراً من الاهتمام، مع الفرق في نمط السلوك والحرص على القيم. إلا أن القدر المشترك بين البيئتين حلف من درحة الصراع وحدد منسوب البوح بالرجس.

وقبل ذلك كان ثمة علاقة متبادلة وأصيلة بين مجتمع مكة ومجتمع الهند وباكستان، وكانت الهجرات بين مكة والاستقرار فيها أمراً متواتراً، بل ساهمت الأسر الهندية الوافدة في نشر التعليم عن طريق الكتاتيب والمدارس الأهلية، وكانت بنيت المجتمع المكي في طور التشكيل الثقافي، وجاءت رواية (البعث) (١١) فحمد على معربي وشبه بهذه العلاقة ورصدت للتأثير والتحول، وكاشفة لبدايات التعليمية في الحجاز، إذ كان له «من المميزات ما ساعد على نشأة الصحافة فيه قبل غيره من المناطق الأخرى» (١٢)، ومن ثم تحركت عوامل التنوير وساعت كثيراً من قضايا الثقافة والأدب.

ولقد حرص بطل (البعث) على أن ينقل من الآخر/ الهند ثم مصر/ صناعة تدعم حركة مجتمع الحجاز في تنويره ومواجهته للآخر/ الوافد أيضاً.

وفي العلاقة المجتمع السعودي الحديث، انفتح على الآخر/ الغربي انفتاحاً واسعاً؛ فتطورت الحياة نظوياً وفق حد الحيل، ولأح التطور واضحاً في مبادئ العمران والفكر، معاً. وكان لا بد للأدب أن يعكس هذه العلاقة الجديدة، الجديدة في حوار الذات العربية المغلقة مع الآخر الغربي المتفتح؛ فجاءت رواية (السيورة) لتقو بهذا.

تعرف رواية (السيورة) (١٣) للدكتور عصام حوثير علامة مميزة في حقل الرواية السعودية، وتميز الرواية بحاصل من كونها انعكاساً للمتغيرات التي طرأت على البنية الثقافية والحضارية في المجتمع، وأن كاتبها جمع بين ثقافات مختلفة، مزجها في داخله واستوعب توجهاتها، وأدرك خصائص الفن الروائي الذي يمارسه دون أن تشده الاختلافات الحديثة من جذوره اللغوية والترتية.

والتطور الاجتماعي والحضاري اقتضى أن يغير كنهه الذين قاموا بعبء التعبير عن التطورات الحديثة، وكشف الأنماط الفكرية والسلوكية المتدافعة عبر حركة التحوّل المعاصرة، والدفاع عن الثوابت التي هبت عليها عواصف تحوّل اقتلاعها، أو ضمها، أو التقليل من فاعليتها، مما يعني أن الهمّة الاجتماعية لا يزال محيطة على العمل الإبداعي، وأن الكاتب لم يتخل عن هذا التوجه بصورة أو بأخرى. وأما الجديد فهو القرب من لعن الفنى بخصائصه المميزة بالرغم من الوقوع في المأساة أو التوقف، أو الحفاية التي حكمت الأعمال السابقة.

والموضوع الروائي - في مواجهة التغير - قد تعددت أنماطه وتنوعت، فكان منه ما هو رومانسي الضائع، حيث تحتشد الطاقات اللغوية بألفاظها وصورها الحياتية المحملة بالخواطر النفسية وجنوح الحبال.

ورواية (السيورة) تنتمي إلى قصص الوجدان، حيث تقطع على الحركة النفسية وتغوص في داخل الذات، وتتغلغل إلى أدق المشاعر بحساسية لغوية شاعرة، مستخدمة في ذلك السرد والميولوج (حديث النفس) والوصف الخارجي، والكاتب، وهو يصوغ صياغته اللغوية الجميلة - ذات النكهة التراثية - يؤكد، في المعنى العميق لروايته، الانتماء إلى الدين وإلى الوطن وتكريس

القيم الدينية والاجتماعية المرتبطة بجذور الأمة وتاريخها الطويل. إنه واحد من الذين يقفون مع المجتمع، وليس من الذين يتمردون عليه. وهو ملحق فكري هام؛ ذلك أن الانفتاح الفكري والحضارى على الآخر الغربى وذبوع وسائل الاتصال الحديثة وشتيوع التعليم بكل تخصصاته، ومواجهة الصدمة الحضارية الآتية من الغرب، والوقوف على نتائج الفكر الغربى فى مجالاته المتنوعة، قد أدى إلى نشوب صراع رهيب بين واقع له تقاليده الضاربة فى الأعماق وطموحات خاصة - أفرزها التغير - تتراءى كحللم وردى يجذب القلب ويشغل العقل. ولقد أحدث ذلك انحبازاً نحو الواقع، أو تمرداً عليه تجاه الغرب، تأثراً بنتاجه الفكرى.

ورواية (السنويرة) تخمل هذا الانحباز إلى التراث، وتؤكد نزواج الحضارات واختلاط الثقافات وتلاقح العناصر، واستقطار ذلك كله فى إقامة بناء يفيد من نتاج الفكر دون أن يلقى أو يطمس زخم الواقع الثرى بمكوناته العتيقة.

فنحن نواجه بمحاور فى الرواية، وهى محاور ثنائية، يصنعها الكاتب صنماً كأنما هى المعادل للمحور الفكرى العام الذى يقف وراء عمله. فثمة محور كبير يمثل المشرق/ أوروبا، ومحور خاص يمثل السمودية/ إيطاليا، وأخيراً المحور الذى تتكرر فيه خصائص المحورين السابقين الشيخ/ ماريانا.

والفتى «الشيخ» رمز عام مبهر وفعل لواقعه وعرويته ودينه. إنه السياق التراثى الذى يتدفق فى نهر الرواية فيزيح العوائق ويقتلع الأعشاب، ويرمى الزبد على الشاطئ الأملس. إنه القوة الفاعلة المسيطرة، والغاية - إن صح التعبير - على حين تقف «ماريانا» تتلقى، وتندھش، ثم تتفاعل وتتكيف مع المجتمع الذى يمثلها الشيخ؛ فثمة عطاء فاعل وتلق مدروس. وكأنه محور تصحيحى يعيد للتاريخ وجهه القديم، وللروايات التى تعاملت مع الآخر الغربى توازنه.

«والشيخ»، لقب عرف به الطفل؛ يعيش فى ميلانو ويدرس الموسيقى، ويحرص على إحياء المواسم الروحية، ويرى أن الفن الموسيقى «أقدم وسائل التعبير نحسى عند البشر»^(١١). ولقد جمع بين قيمتين كبيرتين: النحس الدينى، والنعم الموسيقى، وكلاهما يحاطبان الوجدان. فالفن والدين صنوان يتعاملان مع عميق المشاعر، من حيث التطهير والتعديل والإنماء. إنه أنموذج للشرقى المتمسك بتقاليده، والحريص على ممارستها فى كل مكان يذهب إليه، وهو أنموذج لتفتح العقل واكتساب أدق الفنون الغربية جمالاً وتنوعاً وهو الموسيقى، ومن ثم يصبح للصراع مجاله الذى يحرك الحدث وينشئ المواقف ويخلط بينها.

«ماريانا» - ابنة الحضارة الغربية - لا تخفى مشاعرها ولا تبطنها، بل هى واضحة الانفعال، صريحة التعبير، تتحرك فى طفولية محبة. وهى الأخرى «تدرس الموسيقى وفن الأداء الغنائى»^(١٢) لتتأهل للعمل فى الأوبرا. لقد جمعتهما مهرجان أقيم فى روما تحت عنوان «الموسيقى والشعوب». ومنذ هذه اللحظة يغزل الوجدان خيوطه بدقة، وبرهافة، وبحذر شديد.

ويحرص الكاتب على إبراز صورة ماريانا فى مرحلة الطفولى وتلقائيتها الهببة، وذلك حين أشار الأستاذ إلى بذرة صغيرة نosh أن تثبت فى الأعماق. وجاء موقف الأستاذ مشيراً انفعالياً، وذلك حين ألقى بسؤال عن خطط الشيخ بعد أن نال إجازته العلمية «وهل عمل حساباً لماريانا فى خطته؟» واندھشت ماريانا لما سمعت، ويصور الكاتب ماريانا فى ألق طفولى عذب:

«كانت قد أطلقت شهقة تعبيراً عن المفاجأة والدهشة، وصرخت وهى تخرق سبابتها بالنفى: صدقنى يا شيخ: أقسم أنى لم أحده بشئ».

ولعل الصورة المادية المنفعلة تشى بطفولة مطلقة، واستطاعت الكلمات المصاحبة أن تعكس ذلك. فالشهقة

وهذا الاستدعاء مقصود، فهو تكريس للجانب التراثي البيئي في مواجهة حضارة جديدة مغايرة. والكاتب حريص على إيضاح ذلك كلما أسعفته مواقف الرواية. ولعل الإفاضة النصّية التي وردت في عباراته الطويلة «قضاها الشباب هنالك..» تعبر عن الانتماء إلى الوطن. وهو انتماء موصول وقيمة ثابتة في التراث الشعري، عبر عنها ابن الرومي في وطنياته، وأفاد منها الكاتب بالمزج في تلقائية تعبيرية مقصودة. فالأمر ليس تضمينا فنيا بقدر ما هو تكريس لفكرة الوطن^(١٤).

ويتكشف الصراع المشتجر في الذات لحظة الانتظار، صراع يقف على حافته تراث طويل مع المرأة، ويصبح رنين التليفون انتصاراً للبذرة التي لبدت في الأعماق:

«ماريانا.. قلتها في صوت كأنه استقى روافده من أعماق نفسى وروحي ومن جماع التراث الذي يمنع من تحقيق الحب»^(١٥).

والذي يقف عائقاً أمام تواصل الحب من وجهة نظر «ماريانا» التي تربّت على أن الحب عنوان مفتوح للمشاعر أنها كانت تنتظر منه أن يعبر عن حبه بقبلة، أو لمسة خفيفة، بل لقد حاولت هي نفسها أن تقتنص منه ذلك، لكنه أبى - وداخله يغلى - فالدين يمنع ذلك واحترام المرأة يعجز الفعل.

إن هذا الحس الأخلاقي وشى بالتناقض بين المواقف، وإن بدا متنامياً مع السياق الفكري العام. فالفعل الذي يمارسه الشيخ مدان دينياً.. وتحول النص الأدبي عن سياقه الفني إلى خطابية وتقرير يشرح فيها موقف الدين من الحب، وهو تزيد ملحوظ. وربما يخفف ذلك حرص البطل على إقناع ماريانا بوجهة نظره: «إن ربى خلق الحب وجعله وسيلة ولم يجعله الهدف»، ثم طال الموقف ومال إلى المباشرة: «...الحب خاصية من خصوصيات البشر... ولذلك يجب أن يحتفظ

حركة انفعالية عفوية والصراخ فعل طفولي في موقف متأزم، واستخدام السبابة عامل مساعد لنقل الانفعال.

هذه التلقائية التي يحرص الكاتب على ترسيخها في عمله هي المنفتح لخصخصة ماريانا، وهي المدخل الذي سينسرب منه في رهاقة «التحول» الذي سيحتويها في النهاية.

ولمة استجابة انفعالية احتوت الشيخ، وهو الحريص على قيمه، حين استقبل هذا المثير في جيشان عاطفي، وشعر بحنان نادر يشع من حديثها. فيقبل عليها وتقبل عليه في رهاقة شعور مجلّ بمواطف نبيلة تهدف - عند الشيخ - إلى بناء الأسرة قصداً لا مبرية فيه.

وتنفذ الديانة عائقاً يعترض نهر العاطفة الفيض: «ولكنك كاثوليكية.. فما موقف عائلتك!»، ويصبح الأمر معلقاً في انتظار رأى العائلة وإن أعلنت موافقتها عبر هذا الوصف السردى: «وشدت ماريانا قبضتها على يديّ كأنما تخشى الإغلات»^(١٦). وانتظار رأى العائلة أصاب الشيخ بقلق وإرهاق وانفعال حسي شديد، فهو قابع بجوار التليفون الذي سيصبح رنينه مدخله إلى قلب ماريانا. وهنا يميل الكاتب إلى السخرية المحبة، فهو يرى أن التكنوغرافيا - وهو يقصد التليفون الذي يقرب بين المحبين:

«قد نخل محل الثمائم والأحجية وأعمال السحر والشعوذة التي كان يمارسها البعض لإعادة الزوج المفارق أو الحبيب المهاجر».

وهي إشارة إلى الفارق في السلوك بين بيتين مختلفتين في النظرة إلى الأشياء وإلى ما تستدعيه العبارة من معانٍ ودلالات. وفي فترة الانتظار تتداعى الذكريات:

«واستسلمت للزمن ووجدتني انتقل القهقري معه إلى مرايع العسب بحكمة المكرمة... استعرض مآرب قضاها الشباب هنالك..».

بالظهر... وهذا التداخل المستمر بين الدين/الحب أوقعه في مشاعر متناقضة عبرت عنها الألفاظ وفضحت داخله الحقيقي.

٤

يدرك - في الغرب - أنه يتعامل مع المرأة / الحرة، التي أصبحت نموذجاً لحضارة الآخر في معطياته الفكرية والسلوكية معاً، ومن ثم فقد أدرك أنه يتعامل مع نمط جديد، مع الآخر/الضد - إن صح التعبير. ومع ذلك فقد كانت قيمه المتجذرة ترفض الفعل المباح مهما أضفى عليه الآخر مشروعيته.

وإذا كانت الديانة عائقاً عن التواصل، فإن رأى الأهل في مثل هذه المواقف المتباينة حاكم في التصرف، ومحدد للنهائية في أغلب الأحيان؛ ومن ثم حين جاءته الموافقة لزيارة والدها في جبال الألب، احتشد لهذه الزيارة، وقدم نفسه التقديم الواجب، ولكنه لم يقو على كتمان حبه. يوح البطل بشعوره حين كانت ماريانا تعزف لحنا شجياً: «وكنت آنذاك أمارس معها الحب بمعنى وشعوري»، وهو تعبير جانح، ولكنه يعكس داخل الذات، ويوضح التناقض بين القول والحس الشعوري. واستقبلت «ماريانا» الرسالة «فعميد الشعور بالرضى في كل كيانه». وانتفى الكاتب فعلاً شعرياً تراثياً ليصور المعنى المرئي، ويدل على الحس المشبوب:

وبتنا بحال لو تراق زجاجة

من الراح فيما بيننا لم تمررب

وانتقاء الكاتب لبعض النصوص الشعرية التي يستدعيها قد يكون حلية في بناء النص بذكرنا بالاستشهاد بالمأثور الشعري في مقالة نثرية، تدعيها للفكرة وتوشية للأسلوب. وقد يصبح النص المستدعى محايداً جامداً، واقفاً على حافة النص دون أن يدلغ إليه فلا يضيف دلالات جديدة، أو أبعاداً أخرى وقد :

يرمى الكاتب من خلالها إلى تجسيد المشهد الروائي، أو تصوير الانفعالات الشخصية، التي يعجز النثر عن التعبير عنها فيجعل الأشعار تروى العوالم الداخلية للشخصية «^(١٧)».

ولقد شغلت المرأة في حضارة الآخر فكر ووجدان العربي، على حين كانت في بلاد الشرق لا تزال واقعة تحت ظلم الرجل وجبروت العادة. ولقد كان موضوع المرأة في الفكر الاجتماعي السعودي حافلاً بالصراع بين تيارين: الأول يصارع من أجل تكريس القمع، والثاني يجاهد من أجل الإفلات بها من هذا القيد القامع؛ فلقد عاشت المرأة في الجزيرة العربية واقعاً محكوماً بالأعراف الثقيلة:

«فهي لا تتمتع بحريتها الكاملة في تحديد مستقبلها فلا يحق لها أن تحتار زوجها، وفي أغلب الأحيان تجتد نفسها مضطرة إلى الخضوع إلى إرادة أهلها»^(١٦).

ولقد أطلق الأدباء أقلامهم بكل قوة أسلاً في زحزحتها عن مركزها الذي تحجرت فيه، حتى نالت حقها أخيراً بعد ضروب من المصارعات شديدة، وإن لم يصل الأمر إلى حد المناادة بالسفور وخلع الحجاب والاختلاط التعليمي. ولأن الآخر زاحم العربي في بيته بحكم الحاجة إلى التشفيف والتعليم، فلقد تغيرت نظرة الأدباء إلى المرأة الأجنبية المعاملة من حيث الاحترام الواجب، والإيمان بالعمل المنوط بها.

وهذا الشيخ - بطل الرواية - دارس الموسيقى، متمسك بتقاليد، مؤمن باحترام المرأة، وبصيانة كيانه، وهو متفتح العقل، اكتسب أدق الفنون جمالاً ورهافة وهي الموسيقى، فأثرت وجدانه وأشاعت الرضى في قلبه. وهو إذ يخرج من معاملة المرأة/ القيد،

وفدرة - «مارباز» روجاً له، بعد ما فاز بعلمه الشخصى
المميز.

وسيفضل للجوانب الروحية تأثيرها الخاص فى
صياغة شخصية وصون كياناتها عن التمدد أمام
الجانب المادية المنقطة للنظر، وأمام الانفلات الحسى
العمى، إذ إن القاسم المشترك فى الجانب المادى أمر
مستدرك، وموجود وإن تباين فى الجودة، أما القيمة
لروحانية فهى الدلالة والعمق معاً:

«فالجوانب المادية من الحضارة بضاعة
مشتركة، لا يختلف فيها قوم عن قوم، إلا
من حيث درجة إتقانها، فلا تميز بينها إلا
«ماركة مسجلة». أما الجوانب الروحية من
الحضارة فقد تتأثر بمؤثرات خارجية، ولكنها
لا تغير ولا تستبدل، لأنها لا تتعلق بوسائل
الحياة بل بغايتها ومثلها تلك التى يسبحها
القيم، والقيمة هى المعنى الذى يجده الإنسان
لحياته هى جوهر وجوده، فإذا تخلى عنها
تخلى عن وجوده. ومع ذلك، فإن الوسائل
لا يمكن أن تنفصل عن الغايات، بل يجب
أن يكون بينها ذلك الانسجام الذى يتحقق
مع تكامل الشخصية فى الفرد، وتكامل
الحضارة فى الجماعة» (١٤١).

إذا كانت المواجبة مع الآخر العربى تعنى بمعنى
ما تواجهه مع الذات الحضارية:

«بحيث إننا إذا أردنا أن نحصل ما عنده، كان
عزيم أن تتوافق معه، ويكون هذا التوافق عن
طريق عمليات إحلال وتبديل وإزاحة
مستمرة، تنتهى إلى التغيير فى محاولة
لاستعاب الآخر الحضارى» (١٤٢).

فإن الملاحظ على الأدب السعودى حرصه على الإفادة
الحضارية مع الدفاع عن الشخصية القومية بما تخمنه

ولعل أثبت الشعرى السابق مصداق على ذلك،
فهو زينة أسلوبية، واستدعاء لموقف بديل يتمثل مع
الموقف المسهود، وتعبير محترق عن سرور روائى يمكن أن
يصور ويصا.

وصادر عن الفتى/الشيخ/الموسيقى تصرف يكشف
داخلة متنامية، ويتسامى به فى عيون الأهل ويندهش به -
بما يسهه الصدمة - عقولاً لها مرجعيتها الحضارية
لخاصة، فلقد انفرد فى نومه بغرفة خاصة، وكان
التصرف مثلاً مع فكر وقيم الفتى/الشيخ، ولقد ترك
ذلك انطبعاً أخلاقياً مدهشاً لدى الأب، فاغتمعات
الأوروية لم تتعود فى مثل هذه المواقف أن يفصل الفتى
والفتاة لحظات النوم والإنفاقة أيضاً، ويندهش الأب
ويحتويه الإعجاب وهو يرى هذا النموذج المفاير الذى
يتعامل مع حضارة الآخر بهذا السلوك المميز والمتسامى.
نموذج بغاير نمط العربى فى النص الروائى العربى فى
نهائيه على الحسى وتدنيه مع المرأة إلى حد الإذلال،
يقول الأب فى إعجاب:

«هل لا يزال يعيش فى هذا الوجود
المادى بشر بهذا القدر من الخضوع لسمو
الروحى .. إننا فى هذه البسالة وفى أوروبا
كلها نعيش حالة تعفن عقائدى .. اذهبى
وتزوحى من هذا الرجل .. إنه عملة نادرة» ..
هذه العقيدة اعتبرها جوهرية لمستقبل
المشرية (١٤٣).

وهكذا يستحوذ الفتى/الشيخ على رضا الأب
وموافقة معاً، لقد بارك الزواج مع عمه باختلاف
الديانة، لشعور خاص به يشعر باقتضاه، وبضمائنية قلبية
على ابنته وهى تعيش مع مثل هذا الرجل.

وقد خج الكاتب فى أن يرسم صورة وصحة
لندين عبر سلوكيات الشيخ انتزع بها تأثير الآخرين به،

من مقومات تراثية، وتاريخية، ودينية، مع نمو في الفكر الحضارى وترق فى مدارج التطور العقلاى، بحيث نكتسب الذات الفعالية فى مجال التنوير بعد العودة إلى الوطن.

لقد استطاع بطل (السنيرة) أن يحافظ على نقائه التراثى، وعاد - فيما بعد - مسلحاً بمزيد من الجمال الفنى فى أروع ميادينه وهو الموسيقى، فى مجتمع كانت الموسيقى فيه إلى عهد قريب متهمّة ومجرّحة.

ولقد جاءت الشخصية على عكس ما لمناهة فى النماذج الروائية الأخرى: (أدهب)، (عصفور من الشرق)، (موسم الهجرة إلى الشمال)... إلخ. فلقد ذابوا فى حضارة الغرب وأسلموا أنفسهم لها، غائبين عن الوعي!

« فاقدين للروح النقدية المبنية على أساس استيعابهم لقدرات شعبهم وإمكاناته، بما يتيح لهم أن ينفذوا إلى جوهر حضارتهم الأصلية.. وجوهر الحضارة الغربية معا »^(٢١).

لقد حدث الحوار الإيجابى - فى (السنيرة) - مع حضارة الغرب، مع أن النموذج السابق لا يزال قائماً^(٢٢) فى الأدب المصرى.

٥

والكاتب يغزل بنمنمة فكرية وفنية نسيجه من أجل أن يعطى ترسيخاً للقيم الدينية فى وجدان «ماريانا»، حرصاً منه على تحويل الشخصية إلى الاتجاه الذى يتمناه، والذى به يحقق تركيبة من والده لهذا الارتباط الشرعى من «كتابية». وهو الأمر الذى أدانه الأب - فى البداية - بحسب مستدلاً بالآية القرآنية: «ولأمة مؤمنة خير من مشركة ولو أعجبتكم».

ويختار الكاتب الأماكن اختياريًا جيداً يتلاءم مع الفكرة التى يطرحها، رابطاً بين منظومات تاريخية تعطيه فى النهاية قدراً من التأثير المطلوب؛ فالشيخ «ماريانا» - وقد تزوجا - انطلقا إلى إسبانيا فى رحلة زواجية جميلة، وهنا يتبدى المكان حاملاً ذكريات أمة مجيدة زرعت بذورها فى التربة الأوروبية/الأندلسية. ومضى يروى لها العظمة الراشحة بمأساة جليلة:

« وقضيت الليل كله أروى لها العلاقة التاريخية والمأساة العاطفية التى حدثت للعرب فى الأندلس ».

ويشيع الكاتب تساؤلات ماريانا حول السبب وراء هذه المأساة، وهل ورد فى «الكتاب» ما يوحى بذلك!! ويوضح الكاتب على لسان «الشيخ» الأمر كله بأن الآفة القرآنية قد حكمت الأمر وحددته: «ولانازعوا فنفشلوا وتذهب ربحكم» وتتألق صورة العرب فى ذهن ماريانا، وتدنو شيئاً فشيئاً من الكتاب/القرآن الكريم، وتتأثر بمقولات الشيخ وتبهر به شيئاً فشيئاً.

وتنامياً مع فكر العمل ومنطقه، يستغل الكاتب الزيارة التى قام بها وزوجه إلى مصر لإبراز بعض معالم التراث، وتصحيح بعض المغولات التاريخية لإحداث مزيد من الإبهار والتأثير. ولا شك أن كل هذه المواقف التى يقوم الكاتب بتخليقها، من أجل توضيح الفكرة، قد أوقعته فى مباشرة وخطابية وميل إلى التحليل والشرح؛ فهو يتبع المرشد السياحى الذى قام بالشرح والتعليق أمام الأماكن الأثرية التى يرى فيها «خلوداً للإنسان الصانع»، يتابعه معترضاً ومصححاً فيقول:

«إن الخلود للإله الواحد الفرد الذى يربط الأرض ومن عليها فهو الخالد..... أما الإنسان فهو زرع الفناء بحصده الموت».

وينزلق حول جزئيات فرعية قد لا تعطى لجسم القصة أبعاداً، ولكنها تقوم بتصحيح الشوايت، واعتبار القرآن

الدين والنشأة والبيئة، وهى تعلو من الثوابت التراثية الحقيقية التى تكشف عن جذورنا، وتقف فى انحياز كامل مع هذه الثوابت.

وقد تلاءمت النسب الجمالية فى الرواية مع هذا الغور. فالوصف أحد هذه النسب الجمالية التى أغرم بها الكاتب، وصف المكان والوجدان والتحويلات، حتى كأنك تعيش اللحظة، أو تقبض على المكان، وتتحسس بيدك، بصف المشربيات فى طراز الأبنية القديمة بجدة فيقول: «لوحة فنية تصور رجوع الماضى أو كأنها يتقاع موسيقى لخطوات الزمان». ووصف الأبنية فى صورة حميمة تعكس تألف العلاقة والود الشامل للجيرة: «وقد تلاصقت البيوت متلاحمة حتى لكانها تجسّد للتلاحم الاجتماعى». فالطراز البنائى يحمل زخم الماضى وعراقته، والسرير ذو قوائم حديدية مشرعة، والناموسية قد أسدلت ستائرهما البيضاء، تخفى فى رهاقة ما خلفها عن العيون، وزير المياه ذو قوائم ثلاثة يغرى بالشرب، وليس ثمة من جديد فى المكان إلا التلاجة لحفظ الطعام فقط. إنه مكان مقصود إحداه. ولقد قام المكان بدوره التأثيرى على «ماريانا»، يتضح ذلك من صيحة الدهشة التى أطلقتها وهى تعيش هذا الزخم كله: «إننى أعيش فى أعماق الزمن» (٢١).

والعنصر الجمالى البارز فى الرواية هو اللغة. وإذا ما استخدمت بكفاءة جعلت الماضى واقعاً معيشاً، وامتدت بالحاضر إلى مستقبل مشحون بالتوقعات:

«كما أنها تحمل الإشعاعات الفكرية والعاطفية، وتجعل الشخصية تعيش اللحظة تلو اللحظة فى جدة وحيوية بحيث تجعلها تنمو مع حركة الزمن» (٢٥).

واللغة تصويرية حافلة بضروب الخيال والمجاز والتأصيل. يعبر الكاتب عن الحب فيصوره شيئاً محموساً فيقول:

المرجع المعرفى والدينى الصحيح الذى يجب أن نستطلع التاريخ الدينى الحق مما جاء فيه. وهو أمر أريد به المزيد من الإبهار والتأثير على «ماريانا»، ومن ثم جاء الحديث من فرعون أثناء رؤية المومساء القديمة، ليعطى له الحجم الطبعمى ويبرز عن ذاته صفة الألوهية، ويؤكد النهاية المأساوية التى تحمل العبرة والعظة: قال تعالى: «فاليوم ننحيك بسدنتك لتكون لمن خلفك آية». وظل الشيخ يرصد الانفعال، ويرصد المواقف حتى ينزل إلى قلب «ماريانا»، فيزرع فيه بذرة الإيمان الحق، وهو يطوف بها فى أماكن الشرق ذات النكهة المتميزة، والزخم المتسرع يتسرات فريد، عمله يستطيع - دون تدخل منه - أن يعادل اتجاهها فى مساره الصحيح:

«كل ذلك أشبع لدى «ماريانا» كثيراً من الشوق لحياة الشرق، ومقدمة جيدة للتكيف مع حياتها الجديدة» (٢٣).

تلك الحياة التى ستميشها فى السمودية، وفى جدة بالذات. واستطاعت «ماريانا» بصدمة التراث وجماله، وبقيم الكتاب ومعانيه الشامخة، وبالألفة التى شعرت بها من الأهل والجيرة، أن تتكيف، فعاشت الحياة كما يعيش أهلها، ولبست ما يلبسون، ثم أنجبت ولداً أسمته حمزة، تيمناً بعم الرسول، ولم يبق إلا أن تعلن إسلامها فى قنعة داخلية، ثم تسمت باسم الشيماء.

وتحولت شخصية «ماريانا» تحولاً هائلاً جاء عبر نعمات صاغها الكاتب فى اقتدار. وامتزج هذا التحول بتحول آخر فى شخصية الأب الذى رفض أن يمشى معها وهى على دينها، ولكنه فرح بها حين آمنت. يقول الأب فى اعتزاز: «إنها يابنى مؤمنة عن عقيدة وبعد تجربة.. أما نحن فالله لنا». وهى عبارة تحمل مقارنة بين النحرية وخوضها، والوقوف عند حدود التلقى المتوارث.

إن الرواية ذات طابع خاص من حيث المعنى، فهى ترصد الاندماج بين فكرين و نموذجين مختلفان فى

ولكن استدعاء التراث دون أن يكون هناك ضرورة يصبح عبثاً على العمل، ويتحول الاستخدام إلى توازٍ بين القديم والجديد في حيادية باردة.

يستدعى الكاتب قيس بن الملوخ في مجال العاطفة وتصوير حالة الهوى التي سيطرت على كل من الشيخ و«ماريانا» - وكأنما التعبير عن الحب موروث تليد لا يتغير في الزمان أو المكان:

فيخفق قلبانا خفوقاً كأنما

مع القلب قلب في الجوانح ثانی

والمحصول الشعري وافر لدى الشاعر يسعفه في التضمين المعنوي المراد ولكنه يظل موازياً للموقف القصصي دون أن يندمج في البنية النصية.

والتراث اللغوي الديني امتزج مع النص القصصي امتزاجاً قوياً يؤكد اتجاه الكاتب، ويصبح الانحياز إلى التراث ليس مقصوداً على الفكر فقط بل يتعداه إلى اللغة أداة التعبير والتوصيل أيضاً.

ولعلنا نستطيع أن ندرك المرجع الديني في التكوينات اللغوية التالية، وهي نموذج لهذا الاتجاه: «وتركنا حماتي عند متاعنا».

وفي مجال المقارنة بين الأشياء بقول: «أما الاعتبارات المادية فتتوارى بالحجاب». وحين تندهر «ماريانا» من سلوك الشيخ الروحي يعلق قائلاً: «ولعله ساء «ماريانا» ما لم تحط به خبراً». ثم وهو يرنو إلى جمال الفجر في زيارته للقاهرة الفاطمية فيقول:

«كان منظر آية من آيات الله، فلق الصبح

فوق عاصمة من أعرق عواصم الوجود

وسبحان الله فائق الأصباح» (٢٦).

وهكذا تتشبع اللغة بمسحة تراثية تعطيها دلالات عميقة ومتواصلة. وهذا الولع اللغوي التشكيلي جعله

«شعرت كأن تكونات حسية وعاطفية عارمة أخذت تتخلق داخل نفسي شيئاً يتحرك ويتحول داخل جسمي وينساب مع مسارات الدم.. ثم أكاد أنسم رائحته.. شيئاً له لون ورائحة وأبعاد..».

والأسلوب رومانسي يتخذ من اللغة إطاراً للعواطف والمشاعر ويجمع إلى البلاغة التراثية. يصف صوت والده الغاضب عبر التليفون: «جاء صوته هادراً كهزيم العاصفة». ويستمر في نبذة عالية من الغلو والمبالغة استدعاها الولع البلاغي: «فلأن أحمل جبال الألب بثلوجها فوق ظهري أهون عليّ من مواجهة ثورة أبي». وهي ثورته - الأولى - الرافضة للزواج.

وهو كثير في الرواية، مما يؤكد هذا الملمح اللغوي التصويري الجميل. ولكن حين نحول الحوار في الفصل الأخير إلى اللغة العامية ذات الخصوصية البيئية في مفردات التعامل اليومي، أحسننا بالتفاوت الهائل بين جمالية الفصحى وإمكاناتها الدلالية الوافرة، وتهافت العامية. هنا تفقد اللغة/الأداة رواءها وجمالها الذي حرص عليه الكاتب منذ الصفحة الأولى في الرواية. صحيح أن الشخصيات تحمل نمطاً بيئياً خاصاً، ولكن اللغة لا تضيف جديداً إذا انحدرت إلى اللهجة اليومية، بل تساهم في إبراز التناقض بين الجمال والقبح. ولنأخذ نمودجا:

«فين أنت يا وليد، الدنيا مقبوبة هنا ندور عليك ما بنلقالك مكان، اصبروا الحين ازهم عمك مراد....».

وهذا يفقد اللغة دلالة التواصل العام. فالانعطاف إلى التراث بضيف أبعاداً عميقة للتجربة، فضلاً عن أن التشكيل اللغوي والفني يستمد من الموروث صورا متجددة تضفي على الماضي رؤية معاصرة.

«وجاءني صوتها من خلفي هادئاً كأنه
الدعة، والسكينة، عذبا كأنه الرحيق، دافئاً
كأنه قلب أم» .

وهو كثير في الرواية.

ولا يفوتنا أن نذكر أن الرواية يتسبّد فيها ضمير
المتكلم، فهو متسام، ومفارق، ومزاحم، ومتغلغل وراصد.
إنه ضمير يهيمن على المواقف، وتخرج الأحداث من
بؤرته الخاصة، مما أعطى للرواية تنوعاً في مساحة التجربة،
وشمل المعنى كله بالصدق، والأداء بالحساسية. فأدى
ذلك إلى اتسوع في الذاتية والموضوعية معاً. ذلك أن
الرواية :

«إذا كانت قد وسّعت مضمونها الذاتي فإنها
زادت من اهتمامها الموضوعي، وجالت في
العقل بطريقة متقنة، كما جالت في العالم
الخارجي» (٢٧) .

إن رواية (السنيرة)، إحدى الروايات التي تعاملت
مع الآخر الغربي، حملت قدراً من جسارة الرؤية، وجرأة
في تناول، وحرصاً على عقد المصالحة، وسعيًا للاندماج
بين الروحانية والمادية، ودأباً حميماً في إبراز الروحانية في
ثوب سلوكي/ حضاري شفيف، بنم عن التقدير والرهافة،
ويتعد عن البوهيمية، ويقدم نموذجاً شرقياً روحانياً،
متعادلاً، ومتسامياً، ومجاوِزاً مما كرّس الانحياز إلى التراث
والجذور الروحية العميقة* .

يلجأ إلى الجمل الاعترافية بكثرة، نوعاً من التوازن، أو
إقامة نوع من الحياد السردى في مواقف قصصية ما، أو
لإضافة معنى مقصود يضاف جمالاً أو انفعالاً يكشف
الحالة النفسية . يقول وهو ينتظر المكالمات التليفونية من
ماريانا: «وكنت أخس الجهاز، وأكاد - لصمته - أظنه
قد أصابه خلل» . ويقول عن والده:

«وربما كان لي بعض النصائح في ثياب
أوامر مطلقة كعادته - منذ نشأنا - في تربية
صغاره وإدارة بيته» .

وبصور لحظة المكالمات فيقول:

« فاستطردت - في سماعه الهائف - ولكنتك
تعلمين - كما قلت لك - إنها مكالمات من
أُمى بالحجاز» .

وللغة جمالها التصويري الذي يقترب من روح
الشعر، مما يذكرنا بقول الأستاذ يحيى حقي: «إنني
أشترط أن يكون في كل قصة «نفس» شعري» .

ولننظر إلى هذه العبارات الواشبة بشاعرية رومانسية،
وبدء ينضح من حروفها، ولنتأكد من سيطرة أدوات
التشبيه التي تقرب المحسوس وتصوره في صورة معنوية
دافئة:

• إشارة واجبة •

غطي محمود البدوي في محال القصة القصيرة حائلاً كبيراً في علاقة العربي/الشرقي/المصري بالآخر/الغربي/الأسوي. وهو جانب
على قدر كبير من الأهمية شغل حيزاً كبيراً في مساحته الإبداعية لقد صور الجانب الحضاري لدى الآخر تصويراً دقيقاً وثرياً، كما عبر عن
لحظة الفتح الأنا العربية المدهوشة على الآخر / الحضارة / الأثني، في حواريات غاية في الروعة والسمو، مما جعله ينفذ إلى العمق وينجح في
نقل صورة الآخر - في جانب من تكوينه العام - نقلاً صادقاً ومميزاً، مشمولاً بجمال في السرد وسلاسة في الأداء. ولقد عبر يحيى حقي عن
ذلك حين قال: «إن فتحي غانم ومحمود البدوي أفضل من كثير من الخارج» . ولقد أشرت إلى ذلك في كتاب لي بعنوان محمود البدوي
عاشق القصة القصيرة هيئة الكتاب، ولكنها ليست بالقدر الكافي، فربما يتناول هذا الجانب المتبع في أدب محمود البدوي، ففيه حقه
من الشرح والتحليل .

المواش :

(١١) من هؤلاء النقاد عبد الله الحذامى. ولقد أحدث دوراً نقدياً فى الصحافة الأدبية، وأحدث الصدمة النقدية وهو ينقل العرب إلى الشرق، ويحاض معارك نقدية ويسهر بالسيوية والتفكيكية والتشريحية وغيرها. وكان كتابه **الخطبة والتكفير** نموذجاً تطبيقياً لما نادى به. أبرزه ناقد آخر هو «معيد السريحي». واتبرى أصحاب الأتقاء الثرائى مقدين، مرجعين مقولاته النقدية إلى إصار بلاغى. وكان على رأسهم محمد ميبارى، ثم ظهر فى الساحة ناقد مميز هو عابد حازندار، نقل الغرب النقدى إلى الشرق فى إصار موسوعى. إنه نوع من الصدمة ناتج عن التقاء العرب والشرق فى النقد أيضاً، وليس فى الموضوع الروائى فقط.

(١٢) انظر : **الحركة الأدبية فى المملكة العربية السعودية**، بكرى شيخ أمين، ص ٢٧٩.

(١٣) المرجع السابق، ص ٢٨٠.

ولعلنا نلاحظ صدمة القارىء، وهو يتابع الحداثة فى مجال الشعر وكيف أن شاعرين كمحمد الشبى وعبد الله الصبحان قد أحدثا صدمة شعرية لدى المتلقى الذى لم يتعود ذلك. وكان النقد الحديث وراءهما يذكر المعركة ويقدم الجديد. ومع ذلك فإن مثل هذا النوع من الشعر فى السعودية لا يحظى بالاهتمام الواجب.

لوسمح قيم الشعر القديم وخروجهما عن إطار التوفيق والتعديل المصطنع

(١٤) **الرحلة إلى الغرب فى الرواية العربية الحديثة**، عصام بهى، ص ١٣، هيئة الكتاب.

يجب التفريق بين احتواء الغرب الثقافى لذات مختلفة فى البيئة غنية الموارد، انطلاقاً من حضرة العنى واستحواده الشرس، لأن هذا الاحتواء لا يحتاج إلى الذهاب إلى الغرب فى لحظة استكشاف، بل يدخل غنياً إلى قلب البيئة نفسها، ويحترق المكان ذاته. وبين قلق الذات العربية المتخلفة وهى تعيش الغرب حيالها وفكره وحضارته فى جانبين اثنين : الأول، مواجهة لغرب فى إطار التمسك بالثبات، والثانى، مواجهته فى إطار الانغلات منه. ذلك أننا ونحن نقرأ فى هذه الروايات لم نر هذا الانحلال فى احتواء الغرب بقدر ما رأينا عجز الذات العربية عن فهم المعنى العميق لظهور الآخر السوكى، مما جعلها تسقط عجزاً وإحباطاً.

(١٥) لعلنا نلاحظ ذلك فى روايات : **أفهب**، **عصفور من الشرق**، **موسم الهجرة إلى الشمال** لم فهدى أم هاشم فى جانب منها.

(١٦) عالم الفكر - الكويت - العدد الثانى ١٩٩١ حول الترجمة الأدبية، عبده عيود.

(١٧) تلقى تعليمه فى دار العلوم والتقى الإنجليزية وألف رواية رائدة بعنوان **لعن التضحية**. أحمد يعلى الزبينة سافر إلى القاهرة لدراسة الطب، وقبل سفره أصرت العائلة على عقد قرانه بأبنة عمه فاضنة. تعرف صديقته مصطفى. والتقى فائزة أخته، وأحب معها بأفغانستان، وانتقل فى عالم العاطفة الرومانسى، وحشى على نفسه من هذه العاطفة فقرّر الابتعاد وعاد إلى مكة وتزوج فاضنة. لقد تذكر الزبينة المقدس فؤاد الحب، والرواية صدرت فى صيغتها الأولى عام ١٩٥٩، واعتبرها النقاد من حيث الريادة والتأصيل بمثابة نصيب فى الرواية المصرية - حيث توفر لها من الجوانب الفنية ما لم يتوفر فى جميع المحاولات القصصية الأولى - من مقدمة الرواية يقدمه مسعود الحارمى، ولعلنا نذكرنا فى جانب منه رواية **فهدى أم هاشم**.

(١٨) صدرت رواية البحث فى عام ١٩٤٨. وتصور رحلة البعث إلى الهند للاستشفاء والعلاج، وفى بوءهاى يعطده بظواهر الحضارة المادية، وفى بلدة ريفية عمدة بالجمال يتعرف على فتاة تعمل كمرصعة لحفلت الفتنة فى صديقتها، ويخبر الفتى بفعل الحب، ويحاول أن يقرئها من الإسلام، وأن يتزوجها، قدم لها حاتم الحفظة وأسرع بالعودة إلى جدة، لأن سر الحرب العالمية قد بدأ. وفى جدة حاص صراعاً مع المهاجرين، فسافر إلى مصر واستطاع بمعاوضتها له أن يؤسس صناعة للحلوى والنسيج، وحقق حلمه فى بناء حضارى شامخ.

(١٩) **فضول** ١٩٨٢، نورية الرومى. ونظر كتاب **عالم فى الحجاز** للمؤلف أحمد محمد جمال، مكة.

(٢٠) **المسيرة**، الطبعة الأولى ١٩٨١، الكتاب العربى السعودى. والمؤلف عصام حوقير طبيب أسنان ويعمل مديراً للموحدة الصحية بجدة، وهو يشارك بفعالية فى أمور الثقافة والأدب فى بلده، وله أعمال قصصية ومسرحية وفيرة.

(٢١) الرواية، ص ١٣.

(٢٢) الرواية، ص ١٤.

(٢٣) الرواية، ص ١٧.

(٢٤) قال ابن الرومى عن الوطن :

ولسى وطن أبيت ألا أبغى

وألا أرى غيرى له الدهر مالكا

وحب أوطان الرجال إليهم

مأرب قضاهم الشباب هناك

والنصيبين فى النص الروائى له برد حلية لغوية تعنى بلاغة العبارة، وإنما جاء لتوضيح مأرب الذات مع الآخر، وهى تستدعى الوطن فى لحظة صراع مستحضر ينسج بالقلق والخوف وبميوحات عاصف مع المرأة، وليضمه كنه أماء / الآخر الحضارى فى مواجهة متوازنة.

(٢٥) الرواية، ص ٣٠.

(٢٦) **فضول** العدد الثانى ١٩٨٢، لفظة فى الجحيم، نورية الرومى، ونظر **الحركة الأدبية**، ص ٢٨٠ - ٢٩٠.

(٢٧) **العناصر التراثية فى الرواية العربية فى مصر**، مراد عبد الرحمن مبروك، ص ١٣٤.

- (١٨) الرواية، ص ٤٥ .
 (١٩) الرقبة المقيدة ، شكرى عباد، ص ١٥ .
 (٢٠) الرحلة إلى الغرب، ص ٢٣ .
 (٢١) الرحلة إلى الغرب، ص ٧٠ .
 (٢٢) آخر هذه النماذج نموذج « سيد البكرى » فى رواية منشئة البكرى الصادرة عن هيئة الكتاب لمؤلفها فتحى سلامة. فسيد البكرى يتبنأ أستاذ ألماني، فيأخذه معه إلى ألمانيا ليدرس الطب. عاش فى ألمانيا غارقا فى الخمر والجنس، وجاءت صدمته عبر تعرف الأبنى ورفضه للملم وتقصيره فيه، خاصة بعد وفاة الرجل الذى لبنأه علميا، إلى أن يسوق القدر إليه فتاة ألمانية: «كريستين» أحبته واضطرت أن تتعامل معه بقسوة لدرجة السجن، حتى يستطيع أن يدخل الامتحان ويحصل على إجازة الطب. وحين حقق مرادها (هكذا) قدمته إلى المجتمع الألماني فى ثوب جديد بعد أن فرضت عليه أصول السلوك والمعاملة وهامشيات الحضارة وجذورها أيضا. إلا أنه وسط هذا الإحساس بالاعترا ب يعود فجأة - بطريقة رومانسية - هاربا ليشترك أهله فى المنشئة بناء حياتهم من جديد بعد أن داعمهم السيل. وسيد البكرى، يذكرنا فى كثير من مواقف بـ «بمصطفى سميد» فى موسم الهجرة إلى الشمال ثم ألا ترى أن نموذج البطل فى الصهوة مغاير لهؤلاء جميعا، وإن تشابه مع محسن فى مصطور من الشرل فى إبراز الرومانسية مقابل المادية لدى الطرف الآخر الغربى.
- (٢٣) الرواية، ص ٦٤ .
 (٢٤) الرواية، ص ٧٥ .
 (٢٥) نقد الرواية نبيلة إبراهيم، ص ٤٤ .
 (٢٦) الرواية، ص ٥٥ .
 (٢٧) عالم القصة، ترجمة مصطفى هدار، ص ١٧٤ .

